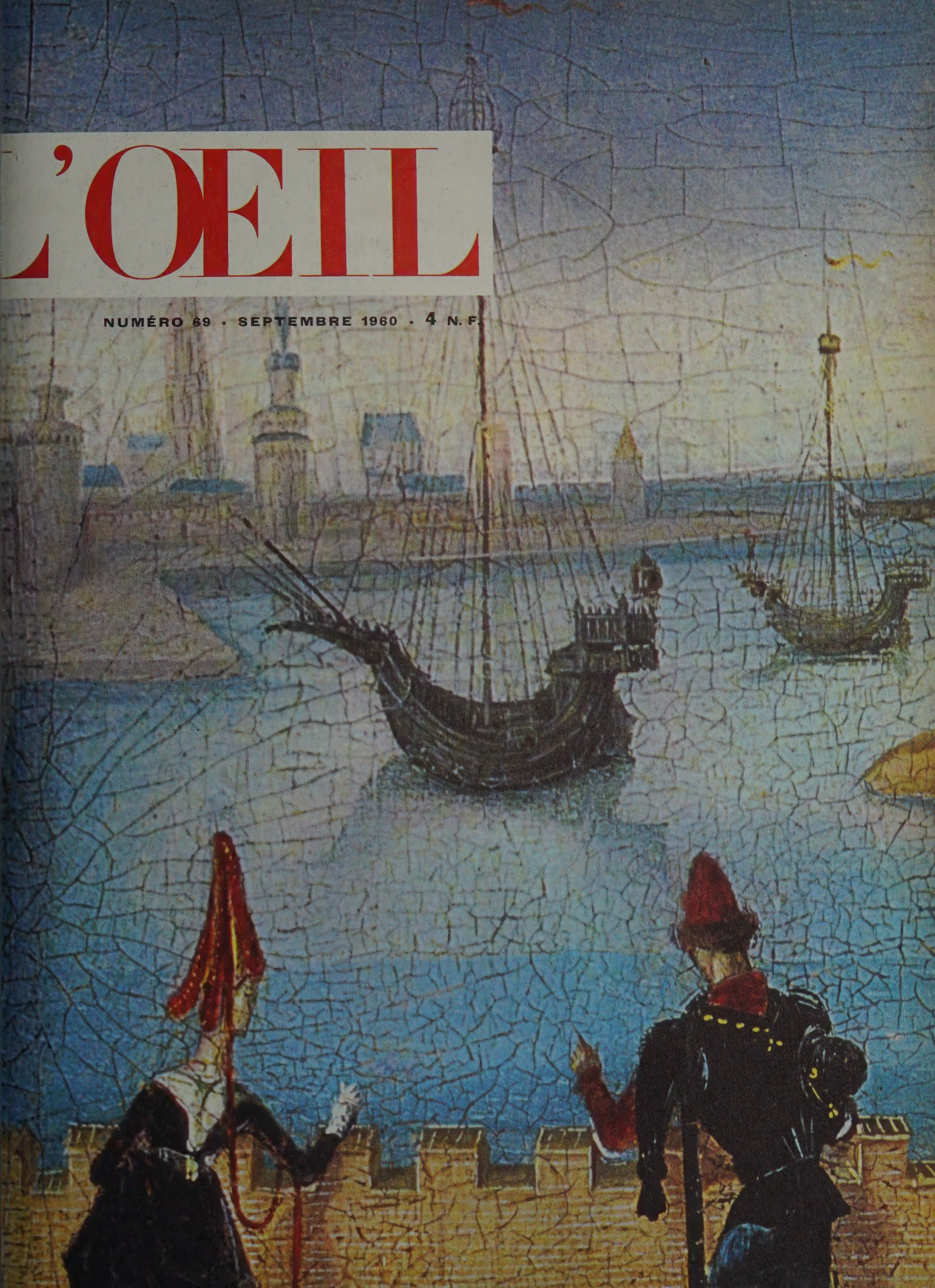
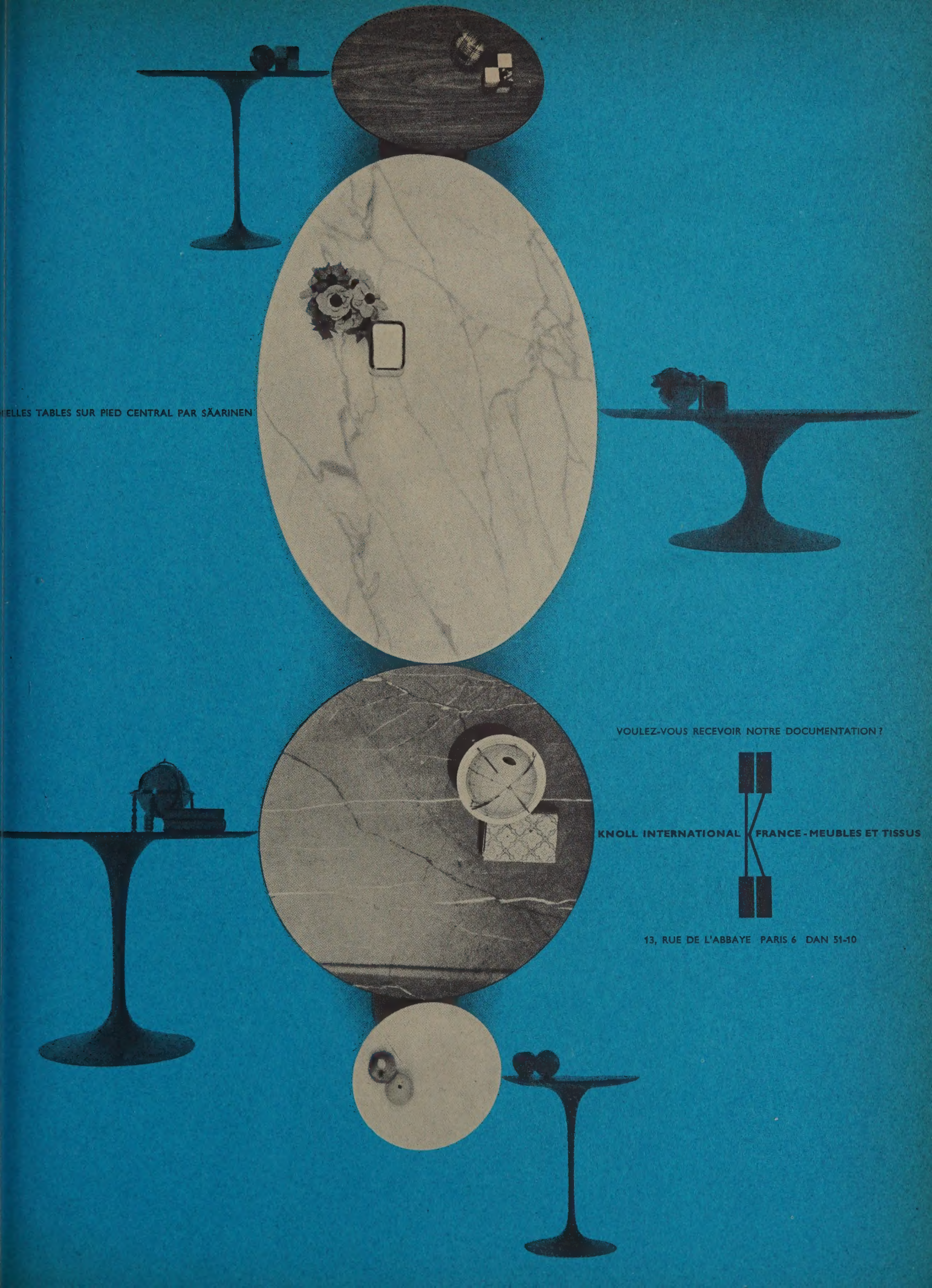


L'OEIL

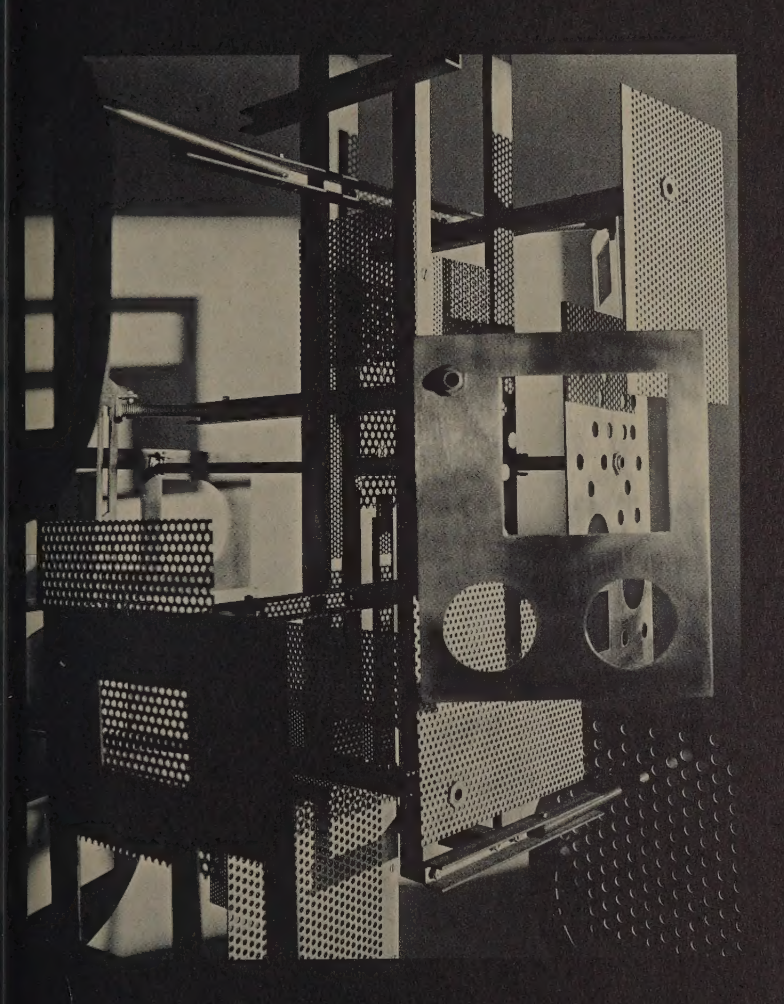
NUMÉRO 69 · SEPTEMBRE 1960 · 4 N. F.



[?]ELLES TABLES SUR PIED CENTRAL PAR SÄARINEN
VOULEZ-VOUS RECEVOIR NOTRE DOCUMENTATION ?
KNOLL INTERNATIONAL
FRANCE - MEUBLES ET TISSUS
13, RUE DE L'ABBAYE PARIS 6 DAN 51-10


XXXe BIENNALE DE VENISE
MORTENSEN
(DANEMARK)
RÉTROSPECTIVE
EN PERMANENCE:
GALERIE
ENISE RENÉ - PARIS
GALERIE
DER SPIEGEL
COLOGNE

DENISE RENÉ - PARIS THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS - LONDRES



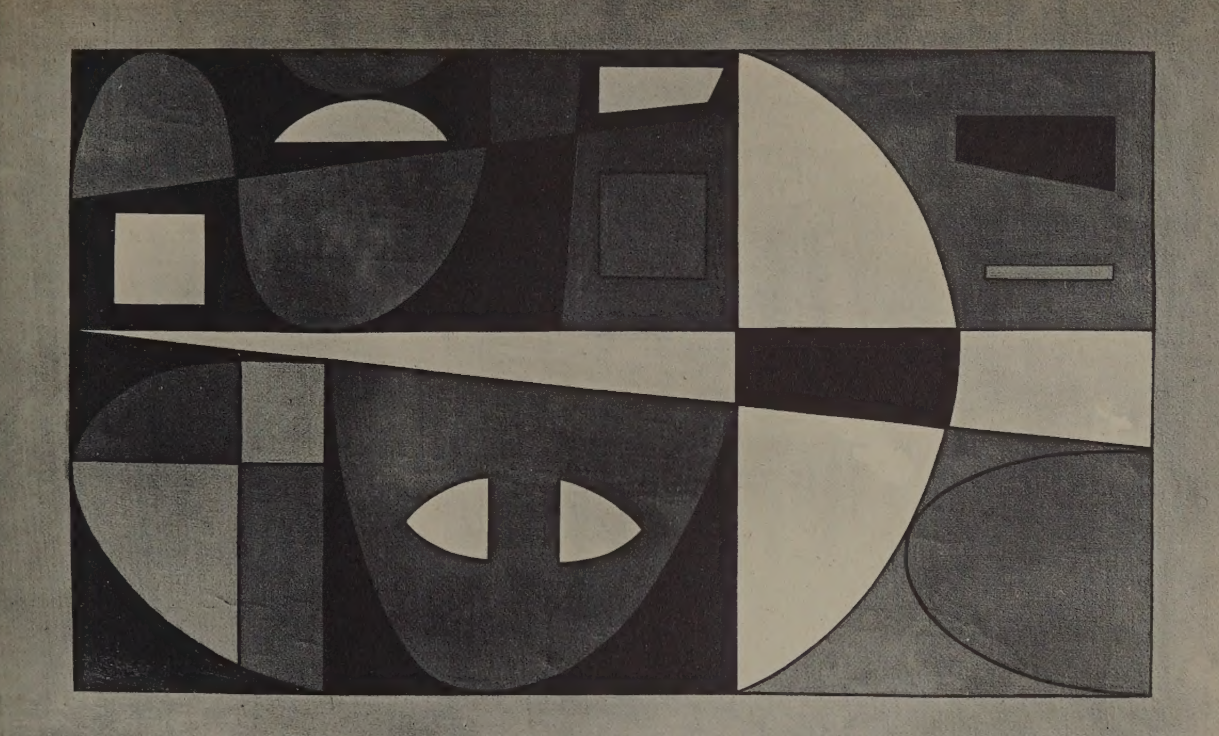
SCHÖFFER

arp

SCULPTURES ET TAPISSERIES RÉCENTES

124, RUE DE LA BOÉTIE, PARIS - ELYSÉES 93-17

DENISE RENÉ — PARIS

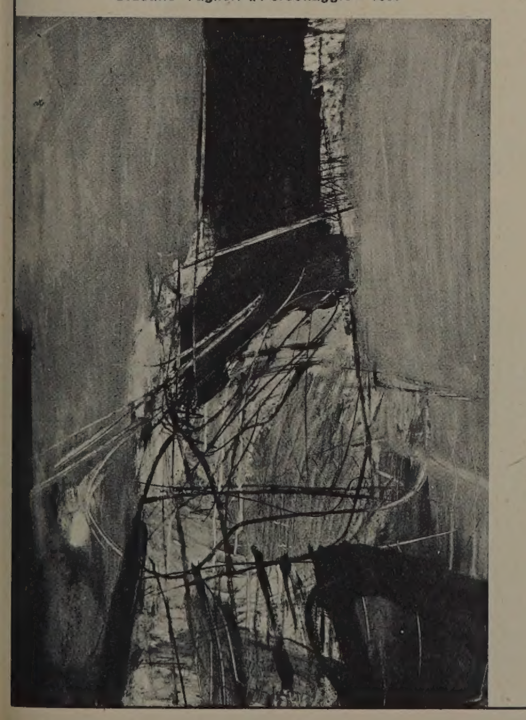


Atanasio Soldati « Composizione » 1953

GALLERIA BERGAMINI

Corso Venezia 16 (angolo via S. Damiano) telef. 70 23 46
Milano

Giustino Vaglieri « Personaggio » 1960



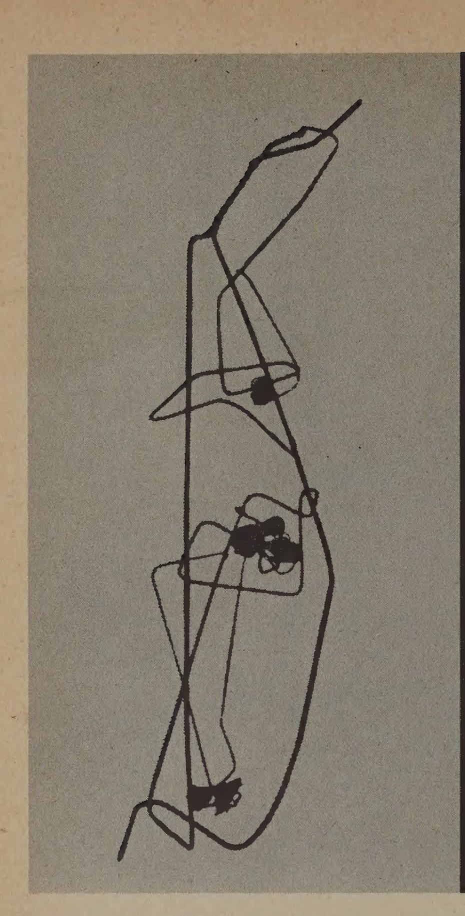
ARTE CONTEMPORANEA
DAL FUTURISMO AD OGGI

in esclusiva:

BANCHIERI, SOLDATI, VAGLIERI

opere di

BALLA
BOCCIONI
BUFFET
CAMINATI
CAMPIGLI
CARRÀ
CASORATI
CERETTI
CHAPOVAL
DE CHIRICO
DE PISIS
FERRONI
KODRA
LUPORINI
MASSON
MORANDI
MURTIC
ROMAGNONI
ROSAI
SEVERINI
SIRONI
SOFFICI



GALERIE STADLER

51, RUE DE SEINE - PARIS VI[e] - DAN 91-10

PEINTURES

Assetto
Beynon
Boille
Brown
Budd
Bultmann

Coetzee
Damian
Domoto
Imaï
Laganne
Onishi
Ossorio

Saura
Serpan
Shiraga
Tapies
Wessel
Yoshihara

SCULPTURES

Delahaye
Falkenstein

Garelli
Teshigahara

Prochaines expositions: Wessel, Delahaye, Imaï



MASTROIANNI SALOMONE 1959

GALLERIA POGLIANI

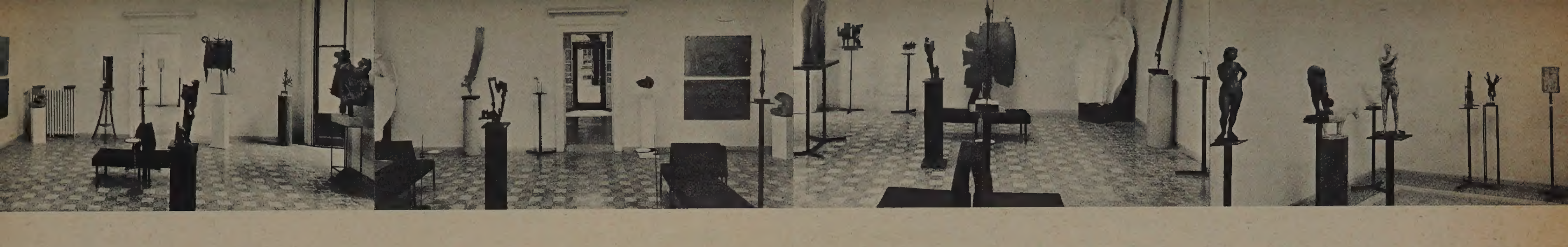
ROMA - VIA GREGORIANA 36

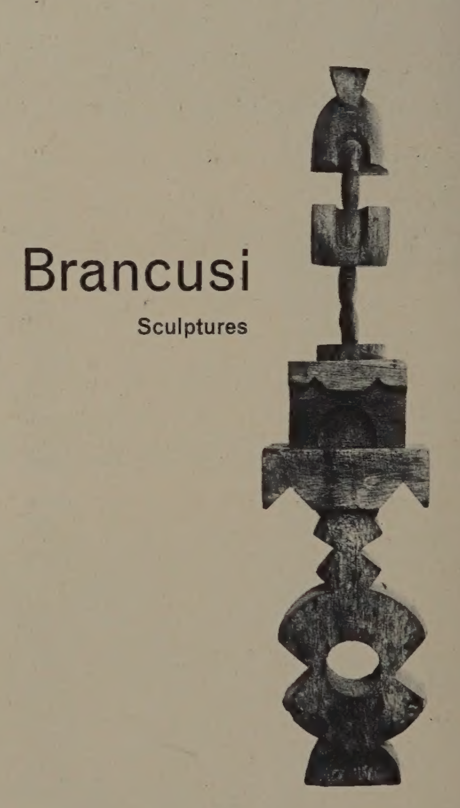
CORPORA SANTOMASO
SPAZZAPAN

SANTOMASO «L'ORA DEI GRILLI» 1960



ASSETTO BRUNORI CASSINARI
SARONI STRAZZA
SCULPTURES DE:
GARELLI MASTROIANNI







galerie de france
3, fbg st-honoré - paris - anjou 69-37

alechinsky, bergman, consagra
coulentianos, deyrolle, gillet
gonzalez, hartung, jacobsen
le moal, levee, magnelli
manessier, maryan, robert muller
music, nicholson, pignon
prassinos, reinhoud, singier
soulages, tamayo, zao wouki

exposition maryan - octobre 1960



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 69 • SEPTEMBRE 1960

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Architecture – Urbanisme – Formes utiles: Guy Habasque
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir sont de A.C.L., Musée Municipal de Bruges, Loose: Les Primitifs flamands à Bruges; *Giacomelli:* La XXXe Biennale de Venise; *Services photographiques du Stedelijk Museum, Amsterdam:* Dix artistes, trois étapes; *Paolo Monti, Vianello, Publifoto, Tecno, Adrasteia, Serge Libis, Teigen, Pietinen, Helmer-Petersen, Hilding Ohlson, Döbbelin:* Esthétique de l'objet utile.

Les photographies en couleurs de ce numéro sont de Loose: page de couverture, pages 21 et 22; Giacomelli: pages 31 et 32; Services photographiques du Stedelijk Museum, Amsterdam: pages 49 et 50; Paolo Monti: page 67.

Notre couverture: *Maître de la Vue de Sainte-Gudule:* La Vierge, l'enfant, la donatrice et sainte Marie Madeleine. *Détail. Liège, Musée diocésain.*

Notre prochain numéro

C'était la Russie • Plus vrai que nature • Magnelli • Un graveur du XVIe siècle • Du nouveau sur les Etrusques... et L'Œil du décorateur.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *4400 fr. (N.F. 44); G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 36.–; Sedo, 33 av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr.b. 544.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 40.–; A. et G. de May, Lausanne (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*
Angleterre: *£3.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
U.S.A.: *$10.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 40.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs (N.F. 0.60)
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 3.50 • Belgique, 54 francs

Les Primitifs flamands à Bruges

PAR JACQUES LASSAIGNE

On verra dans cet article pour quelles raisons une exposition — qui aurait pu être éclatante — est simplement intéressante et utile



Une exposition de Primitifs flamands est de celles qui sont assurées de toucher le plus vaste public. Ces œuvres se distinguent par un souci de perfection auquel nous sommes toujours sensibles; la maniabilité, l'apparence précieuse, la rareté de ces petits panneaux qui acquirent dès leur création une valeur considérable ne sont pas seules en cause; au-delà de ces richesses chaque tableau a une part secrète que l'on s'applique à conquérir, message toujours vivant pour celui qui, dans la fièvre et l'incertitude de la vie moderne, garde la nostalgie de la vie intérieure et de l'absolu.

La plupart de ces œuvres, peu nombreuses, ont été maintes fois exposées et largement étudiées. Les problèmes qu'elles posent demeurent cependant souvent obscurs et complexes. Les érudits ne cessent de découvrir des significations nouvelles sous l'apparente réalité la plus humble. Le profane ne se lasse pas, lui non plus, de les contempler et il lui semble qu'il ne les interroge jamais en vain. Ce ne sont point de ces œuvres qui offrent à travers les siècles un visage d'airain, d'une perfection insensible et impénétrable. Bien au contraire, sur les thèmes assez limités d'une iconographie symbolique qui est fort riche, chaque peintre flamand donne une interprétation profondément originale: son émotion personnelle s'exprime en chaque variation par un traitement particulier



▲
Maître de la Légende de sainte Lucie: La Légende de sainte Lucie. *Panneau. 74×180 cm. Bruges, église Saint-Jacques.*

Prophète. *Chêne. Hauteur: 85 centimètres.* ►
Léau, église Saint-Léonard.



◄ *Josse Van Wassenhove:* L'Adoration de Rois. *Toile. 109,2×160 centimètres. New York, Metropolitan Museum of Art*

Page ci-contre en haut

Reliquaire de Charles le Téméraire. *Or battu, ciselé, gravé et émaillé. Socle vermeil 53×53×34 cm. Liège, Musée diocésain*

Page ci-contre en bas

Jean Van Eyck: La Madone au chanoine Van der Paele. *Panneau. 122,1×157,8 cm. Bruges, Musée des Beaux-Arts*

Maître de la Légende de sainte Lucie: Madone et Vierges au jardin clos. *Panneau. 79×60 cm. Detroit Institute of Arts* ▼

de la matière, un accord sensible de lignes et de couleurs, un accent venu du cœur. Ses œuvres s'ouvrent sur l'intimité de la vie, la délicatesse des sentiments; il n'en est point qui fasse partager aussi aisément au spectateur une atmosphère de méditation et de paix.

S'il y a encore beaucoup à apprendre de la contemplation des chefs-d'œuvre de l'art flamand, à plus forte raison sera-t-il intéressant de rapprocher ceux qui sont dispersés et de comparer à des critères illustres des œuvres plus incertaines ou récemment révélées. C'est pourquoi une exposition de Primitifs des écoles du Nord a toujours son charme et son utilité. Celle qui se déroule actuellement au Musée communal de Bruges et qui sera ensuite transportée en partie aux Etats-Unis, au Musée de Détroit, n'échappe pas à cette règle, même si elle se trouve fort inférieure à sa conception initiale. Loin de nous la pensée d'en faire grief à ses organisateurs, M. Janssens de Bisthoven, directeur des Musées de Bruges, et M. E.P. Richardson, directeur du Detroit Institute of Arts. Eux seuls ont réussi à force de ténacité, à sauver un projet qui parut longtemps compromis.

A cet égard, il serait vain de déplorer les difficultés croissantes que rencontre l'organisation des grandes expositions internationales, si l'on n'essayait pas d'étudier des remèdes. Ces expositions sont de plus en plus réclamées par le public et elles sont nécessaires si l'on veut avancer l'état de la recherche et répondre à l'appétit de culture artis-



que qui se développe chez tous les ommes. Certes, on comprend le souci es conservateurs de musées qui répu- nent à priver leurs institutions de ièces essentielles qui en sont le princi- al attrait; ils craignent souvent, à juste itre, que le transport n'altère gravement es œuvres vénérables et fragiles. Mais arfois, et ce n'est pas admissible, cer- ains de ces conservateurs sont portés considérer les tableaux comme une orte de propriété personnelle dont ils isposent à leur gré, selon leurs humeurs, eurs amitiés, leurs propres recherches, eaucoup plus que selon un intérêt énéral bien compris. Il est bien évident ue devrait d'abord entrer en ligne de ompte l'intérêt scientifique de l'expo- ition projetée. Est-il si difficile, sous e couvert de l'Unesco par exemple, le définir à l'avance les entreprises qui méritent de recevoir le concours de outes les bonnes volontés? On verrait alors disparaître les incohérences comme celles que l'on a dû récemment déplorer.

Lorsqu'en 1957 le Musée de Gand a entrepris de confronter toutes les œuvres attribuées à Juste de Gand, ou que certains proposent de répartir entre d'autres artistes, ce qui est l'objet d'une des controverses les plus difficiles et les plus intéressantes de la critique moderne, on eut à enregistrer des défections inadmissibles. Le Musée du Louvre refusa de prêter ses portraits d'hommes célèbres, pourtant peu fragiles, du *studiolo* de Frédéric de Montefeltre, alors que les autres éléments de ce décor venaient d'Italie. Le seul tableau documenté avec certitude du peintre, la *Cène* d'Urbino, était par contre refusé par l'Italie, alors qu'il avait été prêté précédemment pour une exposition sur la Renaissance. Un autre tableau capital, *L'Adoration des Rois*, du Metropolitan Museum de New York, qui se rapproche le plus par son style et par la structure des personnages du grand *Tryptique du Calvaire* de la cathédrale de Saint-Bavon, considéré comme l'œuvre essentielle de la période gantoise du peintre, fut également absent. Il a été envoyé cette année à Bruges. On se réjouit très vivement de le voir, d'autant plus qu'il s'agit, dans cette œuvre peinte sur toile, d'un jalon notable dans l'évolution technique des peintres flamands, mais il est certain que sa présence aurait été infiniment plus utile lors de l'exposition de Gand (voir page 18).





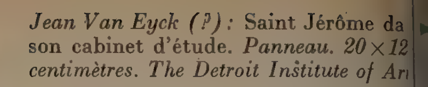
Nos amis belges ne sont pas à l'abri de ces inconséquences. L'une des œuvres importantes envoyées par les musées américains à l'exposition actuelle est certainement *La Madone et les Vierges au Jardin clos*, du Maître de la Légende de Sainte-Lucie (Detroit Institute of Arts). Le tableau qui a permis de définir les caractères de ce Maître anonyme, *La Légende de sainte Lucie*, de l'église Saint-Jacques de Bruges, vient d'être très habilement restauré et cette exposition permet de le sortir de la pénombre où il est généralement caché, pour l'étudier sérieusement. Il est déjà très intéressant de confronter ces deux tableaux qui sont pourtant disposés inexplicablement sur des murs différents. Mais il existe une troisième pièce essentielle dans l'œuvre supposée de ce peintre, *La Vierge parmi les Saints* des Musées royaux de Bruxelles, tableau qui a subi, lui aussi, une admirable restauration, qui a dégagé en particulier d'étranges coiffures à turbans. La réunion de ces œuvres eût été d'autant plus passionnante que leur auteur est celui qui a évoqué avec la plus grande précision dans ses décors l'architecture de Bruges, allant jusqu'à noter toutes les variations subies à cette époque par les principaux monuments. Mais le tableau de Bruxelles n'a pas été prêté à Bruges!

L'idée initiale de l'exposition actuelle était de regrouper les nombreux tableaux flamands qui sont conservés dans les collections américaines pour les replacer, durant quelques mois, dans le climat de leur pays d'origine et apaiser ainsi la nostalgie légitime que le départ de ces œuvres a laissé au cœur des Belges. Sans vouloir revenir sur les



▲ *Thierry Bouts :* Triptyque du Martyre de saint Hippolyte. *91×91 cm. Panneau central. Bruges, Cathédrale Saint-Sauveur.*

conditions qui entourèrent certains de ces départs — il n'est pas qu'en France que le problème se pose douloureusement — on peut bien dire que l'exposition de Bruges était destinée à avoir un caractère de réparation en permettant au public de voir au moins pendant quelques mois un chef-d'œuvre dont il avait été frustré et qui vient de réapparaître spectaculairement au Musée des Cloîtres de New York, *L'Annonciation* du Maître de Flémalle, de l'ancienne collection de Merode. Malheureusement les meilleures intentions sont parfois trahies. Le chef-d'œuvre est resté dans sa forteresse américaine et, par une suite de réactions en chaîne où les sentiments personnels des uns et des autres se sont peut-être un peu trop manifestés, les différents autres musées ont refusé leur participation. Seules les villes de Bruges et de Détroit ont joué le jeu, la première avec l'incomparable apport de son Musée, de l'hôpital Saint-Jean, de ses fondations pieuses et de ses riches églises, le second avec une collection qui est l'une des meilleures des Etats-Unis. Quelques bonnes volontés



Jean Van Eyck (?) : Saint Jérôme da son cabinet d'étude. *Panneau. 20×12 centimètres. The Detroit Institute of Ar*

se sont alors réveillées, d'autres se so offertes qu'en d'autres circonstances (n'aurait probablement pas retenue mais auxquelles on a trouvé une utili présente.

Cela suffit à indiquer le caractè de cette exposition. Déséquilibre entr l'apport brugeois considérable (au poir qu'on peut se demander s'il n'eut pa été préférable d'axer complètement l'e fort sur les problèmes posés par l peintres de Gand et de Bruges durar la seconde moitié du XVe siècle) et l présentation par trop fragmentaire de autres écoles, danger de voir représente certains grands peintres uniquement pa des répliques souvent même tardives o des œuvres dans le style des originaux Sans doute presque tous les tableau qui se trouvent là offrent un intérê pour les chercheurs qui peuvent sou l'usure excessive reconstituer des ligne ou des couleurs et dans l'affadissemen des répétitions deviner la pureté et l nerf du trait initial. Mais on ne peu demander cela au public et il est tout d même regrettable qu'il ne puisse s faire une idée de peintres comme Petru Christus, Dieric Bouts ou Jérôme Bosch que d'après des fragments aussi minces Il y a dans la présentation même d l'exposition, fort soignée en dehors d la réserve que j'ai faite tout à l'heure une disproportion trop brutale entr l'affirmation des grands chefs-d'œuvr des musées brugeois, *La Madone Van der Paele* de Jean Van Eyck, *Le Mariage*

Console de l'Hôtel de Ville. *Grès lédéen, traces d'ancienne polychromie. 27×39 centimètres. Bruges, Musée Gruuthuse.* ►







aître de la Vue de sainte Gudule : a Vierge, l'Enfant, la Donatrice et inte Marie-Madeleine. *Panneau. 56 ×) centimètres. Liège, Musée diocésain.*

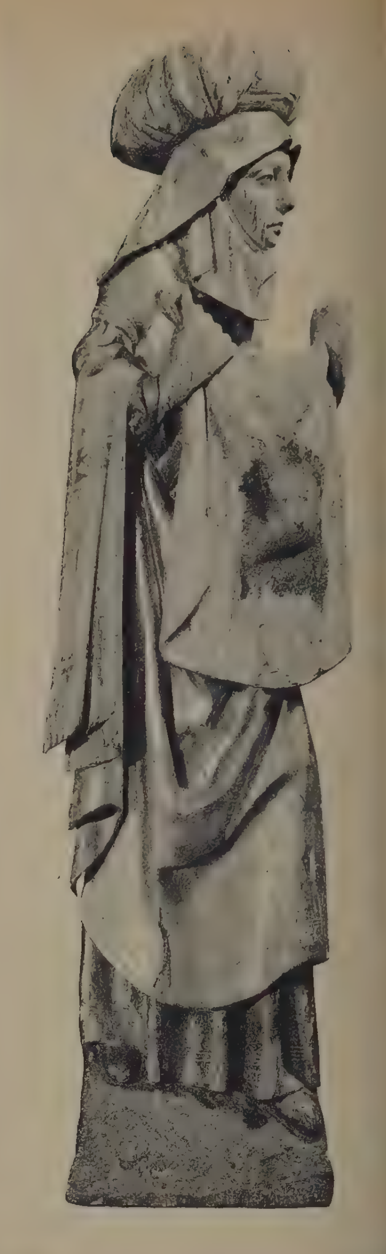
'aître de la Légende de sainte Ursule : ► a Légende de sainte Ursule. *Septième ène : les navires arrivent à Cologne, le ipe, Ursule et sa suite sont attaqués et sassinés par les Huns. Panneau. 47,7 ×),4 cm. Bruges, Musée des Beaux-Arts.*

ainte Gertrude. *Chêne. H. 122 centi-iètres. Etterbeek, église Sainte-Gertrude.* ▼



de sainte Catherine de Memlinc, *Le Baptême du Christ* de Gérard David, et les problèmes vraiment minuscules qui sont posés deci delà.

Si l'on ne peut retenir cette exposition comme un tableau d'ensemble valable de la peinture flamande du XVe siècle, on y trouvera néanmoins nombre d'éléments positifs. Dans le domaine de la peinture d'abord, on prendra un vif intérêt à l'étude du principal tableau flamand de Boston, le *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude*, œuvre remarquable par sa parenté étroite avec la miniature et qu'il faut placer sinon dans le catalogue de Jean Van Eyck lui-même, du moins dans son entourage immédiat (voir ci-dessous à droite). Il s'agit très probablement, selon la thèse brillamment défendue par M. Chatelet, d'un peintre important (le Maître de la main H), qui a collaboré étroitement à





l'illustration du fameux *Livre d'Heures de Turin-Milan*, à côté de Jean Van Eyck. M. Chatelet propose de lui restituer plusieurs tableaux parfois attribués à ce dernier mais s'en distinguant cependant et formant un tout homogène un peu à l'écart. Ce peintre aurait excellé dans les petits formats; sa perspective est plus courte, ramenant les objets au premier plan, sa composition est moins libre, sa description plus sèche, son charme plus fruste. La différenciation entre deux mains apparaît d'autant plus probable à Bruges où Van Eyck est représenté précisément par une de ses

▲

Roger Van der Weyden: Madone à l'enfant. *Panneau. 31,5×22,5 centimètres. Houston, Museum of Fine Arts.*

Ci-dessus, à droite

Sainte Véronique. *Fragment d'un retable de la Passion. Chêne. Hauteur: 59 centimètres. Geel, église Sainte-Dymphne.*

Miséricordes de stalles: *ci-contre*, homme menant en brouette un chien; *page ci-contre*, mendiant. *Chêne. 65×32×15 centimètres. Diest, église Saint-Sulpice.* ►

Pénélope. Tapisserie. Laine et soie. ►
5×103 centimètres. Boston, Museum of Fine Arts. Vers 1480.

œuvres les plus monumentales et les plus accomplies, la *Madone au Chanoine an der Paele*. Il n'y a rien à ajouter sur tableau illustre sinon que l'on en a rieusement rapproché l'éclatant reliquaire en or battu de Charles le Téméraire du Musée diocésain de Liège. Dans tte œuvre postérieure de quelques inées, le duc est représenté agenouillé rec, derrière lui, saint Georges cuirassé ulevant son casque de la main droite présentant le donateur dans les gestes onnés par Van Eyck au même personnage peint (voir page 19).

Il y a peu à dire sur les tableaux qui ont censés représenter Petrus Christus e portrait d'homme du Musée de Los ngelès lui paraît difficilement attribuable) et le Maître de Flémalle, dont n montre néanmoins un discret et harmant *Tondo* d'une collection bruxelloise. Paradoxalement, ce dernier peintre, qui devait occuper la place centrale le cette exposition, disparaît jusque ans son existence.

On est un peu surpris que, dans excellent catalogue publié par la ville le Bruges, le rédacteur des notices elatives à la peinture, M. Pauwels, qui e montre par ailleurs excellemment nformé de tous les points les plus controversés d'attributions, escamote littéralement ce problème.

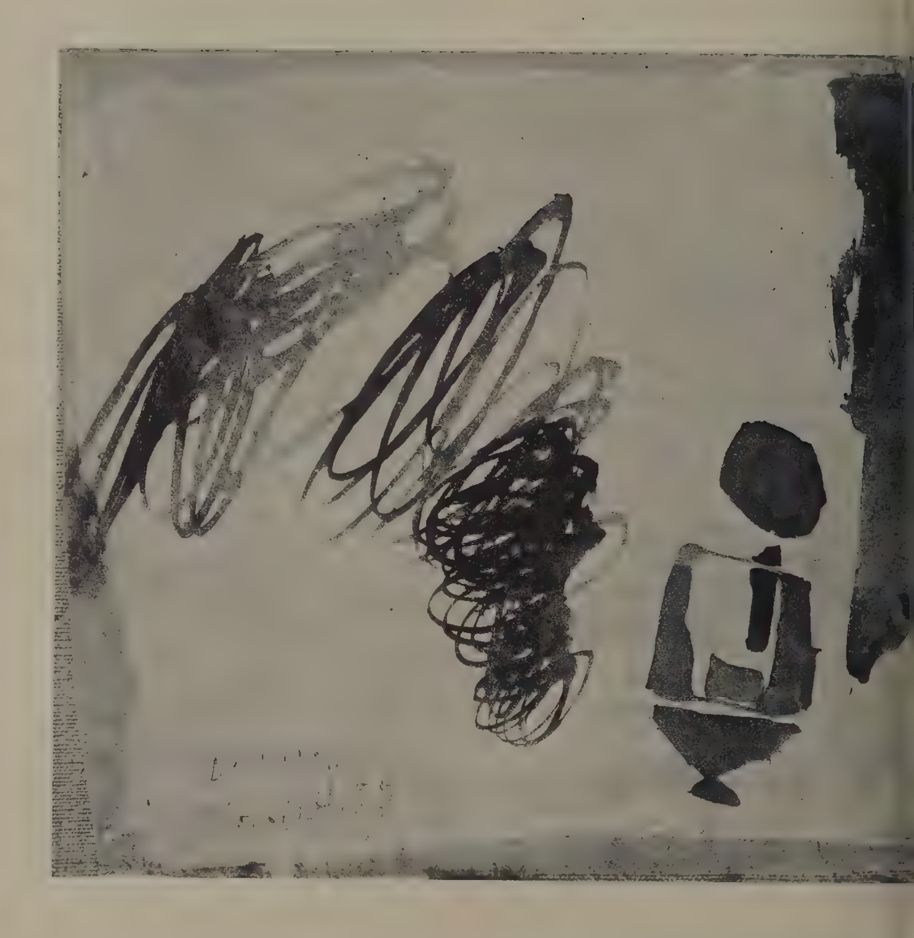
Alors que dans tous les cas il se réfère aux travaux en perpétuel devenir de M. Panofsky et à ceux plus classiques de M. Baldass, il rejette d'un mot toutes es présomptions qui font accepter très généralement aujourd'hui l'identification du Maître de Flémalle avec Robert Campin ou du moins son existence comme Maître autonome pour reprendre l'ancienne hypothèse de Friedländer et de Renders voulant voir dans ce peintre le jeune Roger Van der Weyden lui-même, théorie qui, même en Belgique, n'a plus beaucoup de partisans.



Roger est assez bien représenté puisqu'on a pu rapprocher en particulier deux des trois versions connues, celles de Boston et de Munich, de l'une de ses œuvres les plus célèbres, *Saint Luc peignant la Vierge*. L'exemplaire de Boston, quoique très usé, est d'une très grande finesse en particulier dans les détails du paysage et des petits personnages. On penche à croire aujourd'hui que c'est là le tableau original qui décorait la chapelle de la Corporation des peintres à Bruxelles. La version de Munich, mieux conservée est plus rude, mais les deux œuvres sont d'une qualité presque égale. Je trouve cependant que cette œuvre — importante, par ce qu'elle révèle des réminiscences de Van Eyck, et qui a visiblement influencé Memlinc — n'est pas l'une des meilleures du peintre. Celui-ci est aussi représenté par la charmante *Madone Houston*, originale ou excellente réplique, qui est une interprétation souple et originale d'un modèle byzantin traditionnel (voir page 24).

(Suite en page 71.)



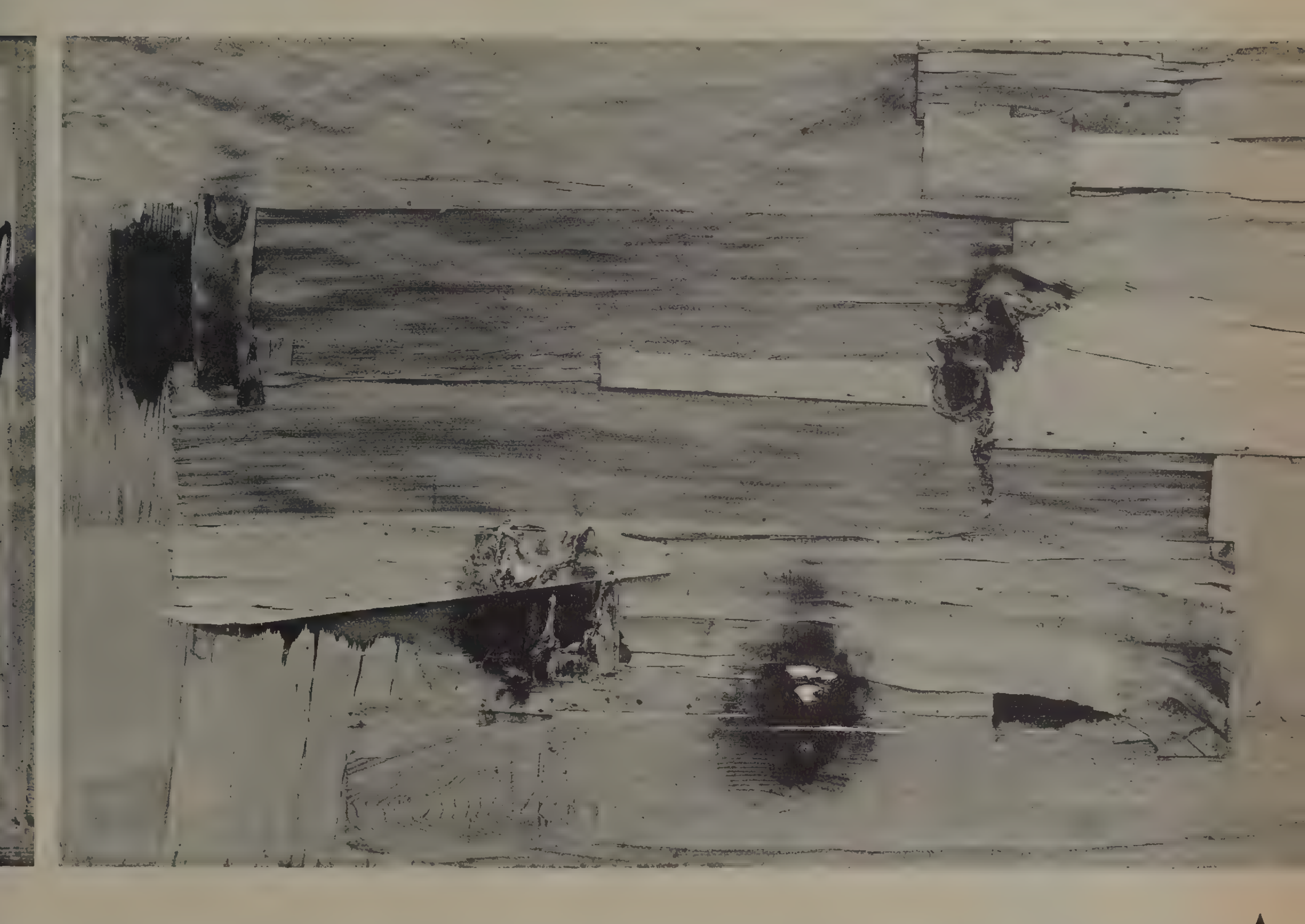


En dépit des commentaires passionnés qu'elle avait suscités d'avance dans certains milieux artistiques et des compétitions particulièrement vives qui précédèrent la remise des prix, la dernière Biennale de Venise ne paraît pas devoir rester parmi les manifestations les plus marquantes de cette institution déjà vénérable. (Notons, en effet, au passage que l'on fêtait cette année le soixante-cinquième anniversaire de sa fondation.) Si cette XXXe exposition n'a brillé de nul éclat particulier et n'a, selon toute apparence, révélé aucun talent nouveau, elle aura permis en revanche d'admirer quelques bonnes rétrospectives et de suivre les travaux et l'évolution récente de nombreux artistes de qualité. Elle est en cela restée fidèle à son esprit et à son but initial qui n'était ni de dresser un bilan ni d'offrir un panorama complet des mouvements d'avant-garde, mais de proposer une sélection d'œuvres représentatives du climat esthétique de chacun des pays représentés. Peut-était-il utile de rappeler ces dispositions afin de ne point trop accabler un genre de confrontation

La XXXe Biennale de Venise

PAR GUY HABASQUE

Pour continuer à jouer un rôle important dans la vie artistique internationale cette manifestation devra se garder dorénavant des spectaculaires luttes d'influence qui accompagnent trop souvent l'attribution de ses prix



▲ *Alberto Burri :* Grand bois M. 58. *1958. 150×200 cm. Coll. particulière, Rome. Le prix A.I.C.A. a été attribué à Burri.*

Ci-dessus, à gauche

Julius Bissier : 2. Okt. 57. *Huile. 1957.*

Page 26, colonne de gauche

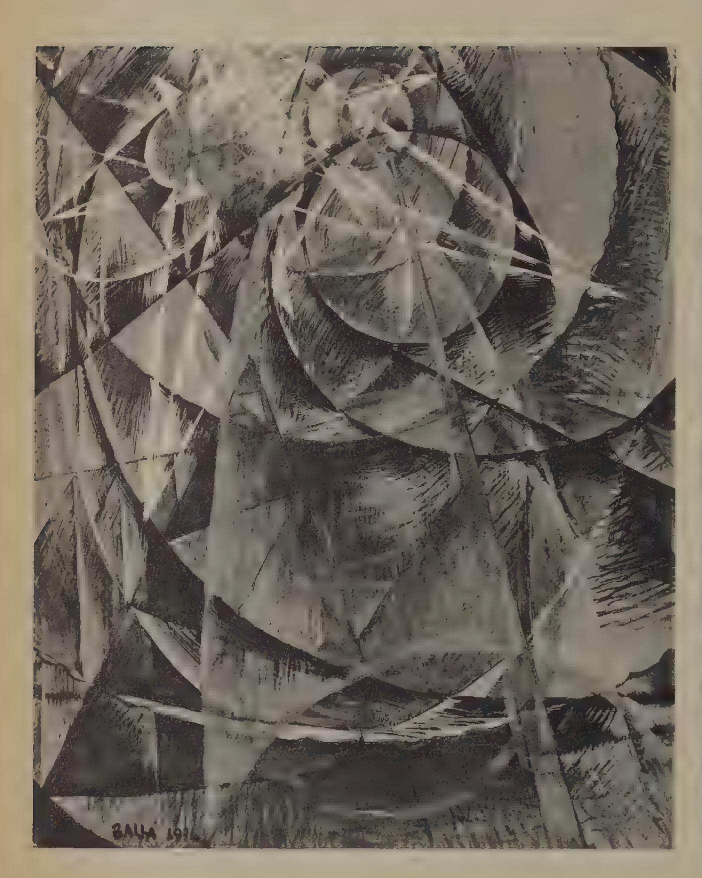
Constantin Brancusi : Le roi des rois. *Bois. 1918. Hauteur : 300 centimètres.*

artistique qui, s'il présente certes de graves défauts, constitue malgré tout une des principales occasions de se tenir au courant, *de visu*, de la production internationale.

De même, si la distribution des prix et médailles est restée cette année encore sujette à des critiques parfois fort justifiées, elle n'a pas revêtu le caractère éhonté de certaines biennales précédentes, spécialement de la dernière lors de laquelle Pevsner se vit littéralement évincé au profit d'un sculpteur de troisième plan. Le scandale provoqué par une telle injustice a eu du reste pour effet de mener à une nécessaire réforme du jury qui, pour la première fois, ne comprenait plus les divers commissaires des pays participants et était composé d'un nombre beaucoup plus restreint de membres, mais tous choisis parmi des spécialistes d'une compétence indiscutable. Se trouvaient ainsi réunis cette année, sous la présidence de Sir Herbert Read (Grande-Bretagne), les professeurs G.-G. Argan et G. Marchiori (Italie), Vicente Aguilera Cerni (Espagne), Werner Haftmann (Allemagne), Zdzislaw Kepinski

(Pologne) et Jean Leymarie (France), personnalités dont on peut ne pas partager les opinions, mais dont l'autorité ne fait aucun doute. Leur palmarès, il est vrai s'en tient sagement à des noms déjà célèbres ou bien connus du public. Du moins a-t-il le mérite de récompenser soit des œuvres pratiquement achevées et dont l'influence est difficilement contestable comme celles de Hartung et de Fautrier, soit des œuvres représentatives de tendances suffisamment affirmées pour être prises en considération. S'il est permis de contester la valeur esthétique des travaux de Kline, Burri, Vedova, Paolozzi ou Feito, nul ne peut nier en effet qu'ils correspondent à des courants actuels d'une certaine ampleur. Le cas de Consagra serait, à ce point de vue, celui qui pourrait le plus facilement prêter à discussion.

Quant à la composition générale de la Biennale, elle dépend avant tout, on le sait, du choix des commissions et il ne semble malheureusement pas qu'il y ait eu cette année de progrès de leur part. Hormis celui du Danemark qui est entièrement consacré à Mortensen, les pavillons manquent en général d'unité de conception et ne reflètent que rarement une idée directrice. Si ceux des Etats-Unis et du Japon





▲
Giacomo Balla : Mercure passant devant le soleil. *1914. Coll. G. Mattioli, Milan.*

Ci-dessus, à droite

Kurt Schwitters : Merzbild 25 A. *1920. Collage. Collection particulière, Lysaker.*

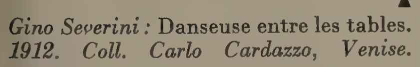
font preuve de plus de cohésion (celui d'U.R.S.S. ne saurait faire confondre unité et uniformité), la palme de l'incohérence revient, une fois de plus, à la France. Il est quand même malheureux — pour ne pas dire scandaleux — que le pays où vivent aujourd'hui encore le plus grand nombre d'artistes de valeur, fasse toujours figure de parent pauvre dans les grandes confrontations internationales. On trouverait en tout cas plus normal que Music, Consagra, Mortensen, Feito, Alechinsky, Robert Müller, Soto et des Parisiens aussi enracinés que Magnelli et Lardera aient trouvé refuge dans les pavillons de leurs pays d'origine, si l'on n'avait pas inutilement encombré le pavillon français d'œuvres de peintres mineurs comme Lapoujade, Bertholle et Dmitrienko ou d'artistes dont la place n'est certainement pas dans une manifestation de ce genre tels Reynold Arnould, Singer, Aujame, Abram Krol, Louis Chavignier ou Jacques Le Chevallier.

Ces quelques considérations critiques ne sauraient faire oublier les nombreux motifs d'intérêt que présentait néanmoins cette XXX[e] Biennale et au premier rang desquels il convient de placer la grande rétrospective historique du futurisme. Certes, on avait déjà pu voir à Venise, notamment en 1950, d'assez importants ensembles d'œuvres futuristes, mais alors que l'on s'était limité jusqu'ici aux seuls signataires









▲
Gino Severini : Danseuse entre les tables. *1912. Coll. Carlo Cardazzo, Venise.*

En haut, à droite
Lubarda : Automne. *1957. 147 × 195 cm.*

En haut, à gauche
Giorgio Nisski : Campagne de Moscou. *1957. 120 × 194 centimètres.*

Umberto Boccioni : Formes uniques de ► la continuité dans l'espace. *1913.* Bronze. *H. 112 cm. Coll. Gianni Mattioli, Milan.*

Jean Fautrier : Arbres verts. *1958. 114× 146 cm. Coll. part., Paris. Le Grand Prix de la Biennale a été attribué cette année concuremment à Fautrier et à Hartung.*

◄ *Berto Lardera :* Amour des étoiles nº 2. *1959-60. Acier et fer.*

Antonio Corpora : Pensieri e fuga. *1960.* ▼



des premiers manifestes, les organisateurs ont eu cette fois l'excellente idée de replacer le mouvement dans son contexte historique. Ses ramifications et son influence en Italie même sont bien mises en lumière par la présence d'artistes « parallèles » tels que Prampolini, Funi et surtout Soffici, de petits maîtres comme Giannattasio, Marasco ou Caviglioni, de suiveurs même comme Depero ou Dottori. Plus judicieuse encore est la confrontation des œuvres futuristes avec celles d'autres artistes importants de l'époque, principalement des cubistes. Futurisme et cubisme ont entretenu en effet, malgré les violentes dénégations de leurs tenants respectifs, des rapports assez étroits que soulignent d'ailleurs leurs multiples polémiques. On doit noter en particulier — dès 1910-1911, et plus encore après le voyage des futuristes à Paris en 1912 — une nette influence de la technique picturale cubiste sur les peintres italiens cependant que les idées de ces derniers trouvaient bientôt un écho très favorable en France. Si Picasso, Braque et Gris y restèrent, il est vrai, imperméables et si le dynamisme de Delaunay et de Léger est en définitive de nature fort différente, une œuvre comme les *Soldats en marche* de Villon, par exemple, (pourquoi n'a-t-on pas présenté aussi une *Artillerie* de La Fresnaye?) trahit des préoccupations très proches de celles d'un Balla ou d'un Russolo. Ajoutons que l'intérêt d'une semblable rétrospective aurait encore augmenté si l'on avait songé à exposer en même temps certains documents significatifs et notamment les manifestes. Car il ne faut pas oublier que la valeur plastique du futurisme reste relativement faible et que la profonde résonance qu'il a eue dans la conscience moderne provient avant tout de la force de ses idées.

Les autres rétrospectives sont d'une valeur plus inégale. Celle de Schwitters, due à MM. Umbro Apollonio et Werner Schmalenbach, a été assurément la mieux organisée. Quatre-vingt-un collages ou reliefs permettent de se faire une idée très complète de l'œuvre de ce dadaïste isolé et farouchement indépendant pour qui Dada

Umberto Boccioni: Les Etats d'âme: ►
Ceux qui restent. *1911. 70×95 cm.*
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milan.

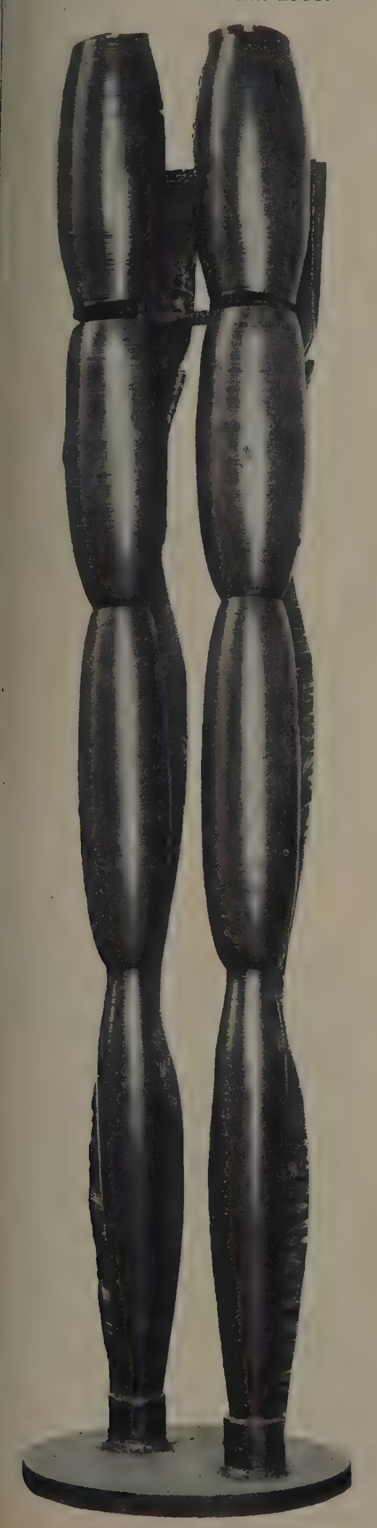


ans Hartung: T 1938-2. *1938. 100×15 cm. Coll. Gonzalez, Paris. Hartung t lauréat du Grand Prix de la Biennale.*

age ci-contre, en bas

. Alechinsky: Nuages en pantalon. *1957. 7×195 cm. Coll. Dotremont, Bruxelles.*

. Hoflehner : Dieux méditerranéens. *Fer. Hauteur 200 cm. 1958.*



fut avant tout *Merz*, c'est-à-dire sa propre création. Schwitters paraît aujourd'hui beaucoup moins « illuminé » qu'on n'a bien voulu le dire. En suivant sa production, on s'aperçoit en particulier que, même avant l'influence néo-plasticiste qu'il subit vers 1925, ses compositions présentaient déjà (peut-être à son insu) une construction claire, logique, souvent même architecturale. Comme chez Burri aujourd'hui, c'est le choix de matériaux anesthétiques qui donne seul aux tableaux leur aspect insolite et un peu fou. Aussi, habitués comme nous le sommes depuis à ce genre d'audace, il nous faut faire un réel effort pour nous rappeler la volonté de protestation et de provocation qu'il signifiait alors et la nouveauté corrosive de cet art, nouveauté qui ne se retrouve certes plus de nos jours dans les scolastiques *combine-paintings* d'un Rauschenberg, par exemple.

Comparativement à celle de Schwitters, la rétrospective de Brancusi est un peu mince. Malgré la beauté et la puissance incomparables des dix pièces réunies là et suffisamment bien choisies pour donner un aperçu des divers aspects de son génie, il semble que l'on aurait pu — et dû — rendre un hommage plus éclatant à l'un des plus importants sculpteurs de ce siècle. D'autre part, l'ensemble d'une centaine de dessins et croquis du célèbre architecte allemand Erich Mendelsohn, mort à San Francisco en 1953, est totalement insuffisant pour donner aux visiteurs une idée, même approximative, de son œuvre. Si l'on voulait honorer le constructeur, il aurait été plus expédient de présenter de bonnes photographies de ses réalisations les plus significatives. Si l'on voulait attirer l'attention sur ses dons de dessinateur, nous dirons alors que cette exposition ne s'imposait pas.

Invité d'honneur de la Biennale, le peintre français Jean Fautrier s'est vu gratifié d'une imposante « mostra personale » dont l'opportunité a fait le sujet de bien des commentaires et qui a divisé le monde artistique présent à Venise en deux camps farouchement opposés. La violence même de cette polémique, son caractère déplaisant et les intrigues qu'elle recouvrait commandent de garder la plus grande sérénité pour porter un jugement. Disons seulement que — quelle que soit l'importance que l'on accorde à l'auteur des *Otages* — l'ampleur exceptionnelle de cette manifestation revêtait un certain caractère de démesure que quelques chiffres suffisent à mettre en évidence: cent trente Fautriers, vingt-trois Hartungs, dix Brancusis. Ceci dit, il est certain que l'influence exercée sur l'art actuel par les recherches de matières de Fautrier était à elle seule suffisante pour justifier une présentation historique de son œuvre. Qu'on le prenne pour un génie ou un raté, l'on ne peut oublier en effet que, dès avant la guerre, il fut le premier à tirer directement parti des possibilités d'expression de la matière brute. En ce sens, tout ce qui dans la peinture des dix ou quinze dernières années se base sur le travail de la matière (de l'école espagnole à l'expressionnisme hollandais du type Appel-Lataster) lui doit incontestablement quelque chose. Ceci ne suffit pas cependant pour affirmer que nous soyons en présence d'un très grand artiste. Ce qui me gêne personnellement dans les œuvres de Fautrier, je l'ai souvent dit, c'est, plus encore que la subsistance d'une figuration inutile, la pauvreté du contenu figuratif. Sa façon de suggérer la réalité visuelle ne fait preuve, à mon avis, ni de la valeur epistémologique du langage cubiste, ni de l'acuité intuitive et du sens poétique inné d'un Klee, ni de la maîtrise avec laquelle un Miró enferme tout entier un personnage ou un animal dans une simple figure schématique. Bien plus qu'une vision substantielle du réel, il y a chez Fautrier une sorte de jeu gratuit d'identification *a posteriori*, assez semblable à celui par lequel nous cherchons à découvrir des images figuratives dans des nuages ou dans les accidents d'un mur inégalement crépi.

Pour avoir exercé une influence au moins aussi profonde sur la peinture de son temps, Hartung me semble avoir beaucoup mieux compris les rapports entre l'art et la technique. Dans ses toiles, le contenu expressif ne prime jamais le fait plastique, ne lui est jamais surajouté comme chez Fautrier. Les deux sont au contraire si intimement mêlés que toute émotion se traduit uniquement en termes plastiques et qu'en retour chaque inflexion de la ligne, chaque variation d'intensité lumineuse engendrent une émotion particulière. Si une peinture possède un pouvoir expressif absolu, sans jamais tomber pour autant dans les ornières d'un symbolisme non figuratif ou d'une transposition voilée, c'est bien celle-là. Pourquoi faut-il qu'une œuvre aussi importante, tant du point de vue historique que du point de vue plastique pur, ait été aussi mal présentée? On a déjà vu plus haut à quel point le choix de la commission française manquait de discernement, mais l'idée la plus aberrante est probablement d'avoir enserré Hartung dans les limites d'un local étroit, sale, mal éclairé et partiellement sans recul pour offrir la salle d'honneur à Robert Couturier, sculpteur dont la probité n'est pas en cause, mais dont la production manque de la plus élémentaire originalité. Ces différences de traitement auront d'ailleurs plus gravement nui à ce dernier dont l'obscurité eût facilement pu se contenter de l'exposition organisée l'an passé à la Maison de la Pensée française qu'à Hartung dont la renommée internationale est depuis longtemps établie. Il n'en demeure pas moins que le titulaire du grand prix de la Biennale s'est trouvé plus mal présenté que n'importe quel exposant inconnu des pavillons grec, canadien ou finlandais. Quant au reste du pavillon français, il était consacré à un étrange échantillonnage d'artistes de toutes tendances parmi lesquels on distinguait pourtant Zao Wou Ki dont la peinture raffinée et

mesurée jusque dans ses violences identifie de plus en plus la lumière et la couleur, et Henri Michaux dont les subtils dessins et encres de Chine étaient malheureusement présentés de telle sorte qu'il fallait pour les voir se plier parfois en deux et, presque à coup sûr, obstruer l'entrée d'une des salles.

Disposant il est vrai d'infiniment plus de place, les Italiens présentaient de leur côté un nombre respectable d'expositions personnelles d'une tenue généralement assez élevée. Si les deux rétrospectives posthumes, abondamment fournies, consacrées à Renato Birolli et Luigi Spazzapan offraient un intérêt surtout historique et de portée plus spécifiquement nationale, les salles réservées aux artistes vivants constituaient un panorama assez complet des arts plastiques dans l'Italie d'aujourd'hui.

Henri Michaux: Encre de chine. *195[illegible] 75×110 centimètres.* ►



◄ *Emilio Vedova:* Sopraffazione nº 1 V[illegible] *1960. Tecnica mista. L'artiste a reçu l[illegible] Grand Prix de peinture italienne*

Page ci-contre, en bas à droite

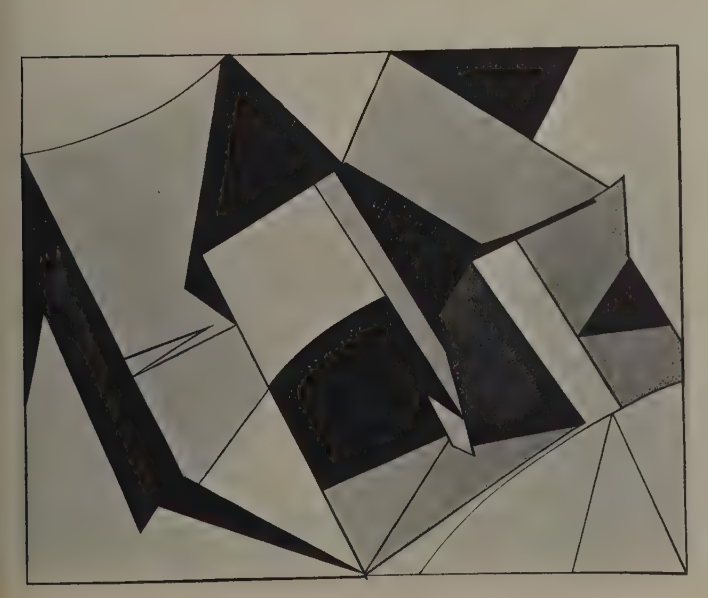
Consagra: Colloquio fermo. *Bois et bronze. 1959. 148×151 centimètres.*

Richard Mortensen: ci-dessous, Figure dans un paysage vert. *1942. 125×90 cm. Collection Eivin Andersen, Copenhague. Page ci-contre, en bas à gauche:* Guitera. *1959. 130×162 cm. Gal. D. René, Paris.* ▼

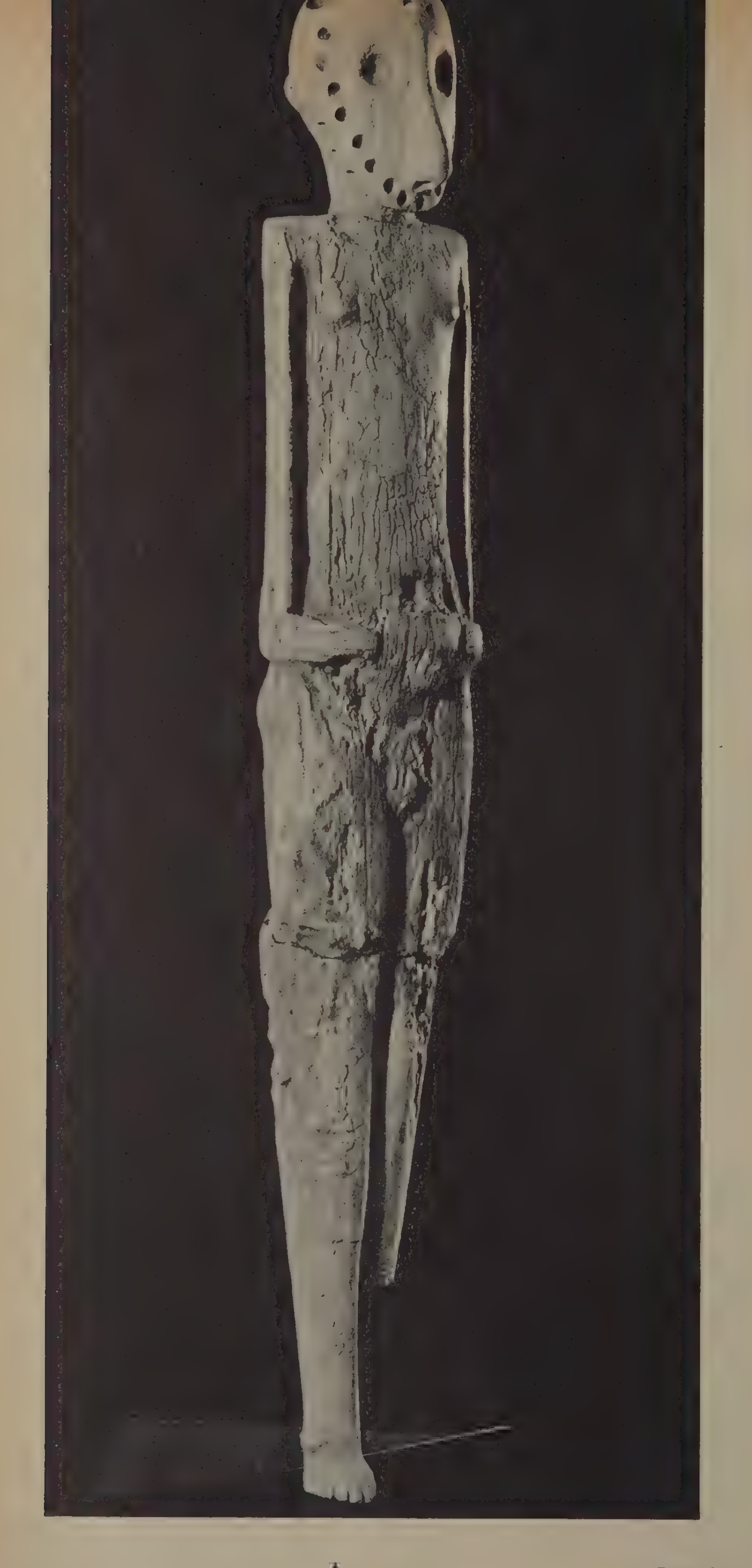


Parmi les peintres, Magnelli (à qui nous consacrerons très prochainement une étude complète) représentait seul la tendance constructive autrefois si florissante dans ce pays. Une vingtaine de toiles datant de 1956 à 1958, le montraient à l'*acmé* de sa production. Continuant à suivre inflexiblement le chemin qu'il a choisi, sans se soucier des modes, il a su néanmoins assouplir ce que son œuvre pouvait avoir d'un peu rigide en y introduisant une luminosité nouvelle et en faisant délicatement vibrer les couleurs par un subtil travail de la matière. La constance de son effort et la place qu'il occupe d'ores et déjà dans l'histoire de l'art eussent normalement dû lui assurer, n'eût été la limite d'âge, une récompense justifiée. Le prix de peinture a été décerné à Vedova dont l'œuvre souffre pourtant d'un manque de continuité inquiétant. Le temps n'est pas si loin en effet où, galopant à la suite des abstraits constructifs, ce dernier s'adonnait à un géométrisme vaguement expressionniste et encore plus ou moins figuratif. L'opposition systématique du blanc et du noir est la seule subsistance de cette période sur laquelle on semble vouloir jeter un voile pudique aujourd'hui où la mode est à la peinture gestuelle et à l'angoisse cosmique. La salle de Burri est plus vivante, encore que le voisinage de Schwitters lui enlève, on l'a noté, son caractère révolutionnaire. On n'en est que plus à l'aise pour souligner ses qualités de clarté et de logique formelles qui s'allient très bien du reste à un don d'imagination sans pareil et à l'emploi plein de goût et d'humour de matières inattendues. On admirera par exemple l'ingéniosité avec laquelle les simples différences de teintes de quelques chiffons créent de véritables lumières dans la partie inférieure du *Martedi grasso* de 1955.

(Suite en page 55.)







▲
Statuette en ivoire *haute de 33 cm., trouvée sur le sol d'une maison souterraine à Safadi. 3500 ans avant Jésus-Christ.*

Page ci-contre
Le chantier de Safadi, *au début des travaux. On aperçoit l'entrée des puits donnant accès aux habitations souterraines.*

Au printemps de 1951, un jeune garçon d'un kibboutz du Néguev, David Alon, faisait au cours de ses randonnées d'archéologue amateur une intéressante découverte: sur la terrasse des ouadis désséchés, le sol était couvert par endroits de fragments d'une poterie grossière ainsi que d'éclats et d'outils de silex. Ces débris étaient la preuve que cette partie du pays avait été occupée il y a très longtemps — nous pouvions par comparaison dater approximativement ces vestiges du quatrième millénaire avant notre ère — par des gens dont nous ignorions à peu près tout.

Le Néguev, vaste région semi-aride ou désertique, s'étendant d'est en ouest de Sodome, sur la mer Morte, à Gaza sur la côte méditerranéenne et au sud jusqu'à Eylat sur la mer Rouge est une terre peu hospitalière; elle n'a été habitée au cours de l'histoire que par intermittence lorsque des raisons d'ordre militaire, commercial ou démographique y ont poussé les hommes; encore n'ont-ils pu s'y maintenir que par d'ingénieux efforts et lorsqu'ils ont bénéficié d'un ensemble de conditions favorables. Qui donc avaient pu être ceux-là dont nous venions de retrouver les humbles vestiges?

Après des recherches préliminaires pendant l'été et l'automne de 1951 notre choix se fixa sur le site de Bir Abou Matar, sur la terrasse de l'ouadi es Sab', à quelques kilomètres au sud-ouest de Beershéba. Nous avions repéré dans les environs immédiats de la ville une demi-douzaine de sites analogues qui reçurent les noms des puits creusés à proximité: Bir es Safadi, Bir el Ibrahim (le puits d'Abraham selon la tradition arabe), Kh. el Bitar, etc. Bir Abou Matar, le Puits du Père de la Pluie, nous ayant paru de bon augure, la fouille commença en octobre 1952

Fouilles récentes en Israël

PAR JEAN PERROT

Sous les sables du Néguev, on retrouve une civilisation vieille de 5000 ans



▲
Le chantier de Safadi. *Dégagement de la surface ancienne montrant les fondations en pierre de maisons en brique crue.*

avec une subvention de la Commission des Fouilles de la Direction générale des Affaires culturelles et techniques auprès du Ministère des Affaires étrangères. Les premières semaines se passèrent à dégager, presque en surface, des murs dont il ne restait guère que les fondations de galets et des dépressions remplies de débris et de terre cendreuse marquant l'emplacement de foyers et de huttes; sous nos pieds apparaissait bientôt l'ocre doré des sables d'alluvion formant la terrasse. Une tranchée de contrôle fut alors poussée à plusieurs mètres de profondeur pour obtenir une coupe géologique; après plusieurs jours d'un travail monotone qui marquait la fin de notre première campagne, soudain, le sol de la tranchée s'effondra dans une galerie souterraine; cette galerie nous conduisit à une chambre de petites dimensions d'où deux autres galeries partaient dans des directions différentes; sur le sol de la chambre gisaient des poteries, des vases en pierre, des outils en os, en silex et en cuivre. Nous venions de découvrir, non pas une tombe comme nous l'avions cru tout d'abord, mais une habitation souterraine, un village entier creusé sous terre, comme allait le révéler la suite de nos recherches, et oublié depuis plus de 5000 ans.

Les campagnes se sont succédées chaque année depuis cette découverte. Après Abou Matar, nous avons fouillé dans sa totalité également, le site de Safadi sur l'autre rive de l'ouadi. Huit campagnes que nous n'aurions pu mener à bien sans la compréhension de la Commission des Fouilles, l'aide du Service des Antiquités et de diverses institutions israéliennes et la collaboration de spécialistes en mission du Centre national de la Recherche scientifique: Thérèse Poulain, Denise Ferembach, Hélène Balfet et Henri de Contenson, venus se joindre à notre équipe. Aujourd'hui, nous pouvons déjà nous faire une idée de ce que furent les premiers habitants du Néguev.

Les villages des environs de Beershéba ont été fondés sur les deux rives de l'ouadi es Sab', dans les limites d'une nappe d'eau souterraine déjà connue à l'époque; ils apparaissent comme autant de petites agglomérations pouvant abriter de cent à deux cents personnes, leur ensemble constituant un groupe, une unité économique indépendante. Une dizaine de groupes analogues et contemporains ont été reconnus dans le bassin de Beershéba; ils nous donnent une idée générale de la densité du peuplement du Néguev.

L'originalité de ces villages du Néguev est d'abord dans leur architecture sou-



A droite

Pendentifs *en nacre, or, ivoire ou turquoise ayant servi à la confection de colliers.*

◄ Figurine en ivoire *haute de 12 cm. représentant une femme enceinte ; sans doute en relation avec un culte de la fécondité. (3500 ans avant J.-C). L'art des ivoiriers du Néguev n'a qu'une parenté lointaine avec celui des Egyptiens prédynastiques.*

Tête d'une statuette en ivoire. *Les cheveux sont massés sur le sommet de la tête et surmontés d'une figure animale.* ▼



terraine. Les habitations ont été creusées jusqu'à six et sept mètres de profondeur dans les alluvions argileuses de la terrasse des ouadis. Elles offraient ainsi une excellente protection contre les vents de sable, la chaleur du jour, la fraîcheur des nuits. Ils est peu probable que ces villages invisibles aient répondu à des préoccupations de sécurité; leur ordre dispersé, l'absence de fortifications, la rareté des armes, semblent indiquer une vie paisible; la Palestine a connu alors une tranquillité qu'elle ne retrouvera guère au cours de son histoire.

Les villages souterrains d'Abou Matar et de Safadi n'ont été habités que pendant quelques générations, deux cents ans tout au plus. Les premières habitations sont de grandes salles rectangu-

▲ Détail de la façade d'un ossuaire. *Une figure humaine, représentée par un nez, est associée à un pic. 3500 ans avant J.-C.*

Etui en ivoire *décoré de motifs géométriques et floraux constitués par de petites perforations qui ont été remplies de bitume.* ▼



laires mesurant en moyenne 7×3 m.; on y descend par une galerie inclinée partant d'une petite cour creusée à la surface de la colline. Le sol de la cour, comme celui de la chambre, est troué de silos en forme de cloche fermés par une pierre plate et creusé de bassins destinés aux divers usages domestiques. A Safadi, les habitations de ce premier type sont groupées autour d'une salle souterraine de 10×3 m. où l'on accédait par de longues et étroites galeries; cette salle, qui ne présente aucun des aménagements domestiques habituels, paraît avoir servi de salle commune.

Mais ces grandes salles, souvenir peut-être d'un précédent habitat dans le roc, étaient mal adaptées aux terres molles du Néguev; elles ne tardèrent pas à s'effondrer. Elles furent remplacées progressivement par des groupes de chambres plus petites en forme d'œuf, reliées par des tunnels; on y accédait par des puits verticaux aux parois munies de prises pour faciliter la descente et la remontée; ces puits assuraient aussi la ventilation de ces tanières obscures qui servaient surtout de refuge mais où nous avons retrouvé des foyers et toutes les installations de la vie domestique.

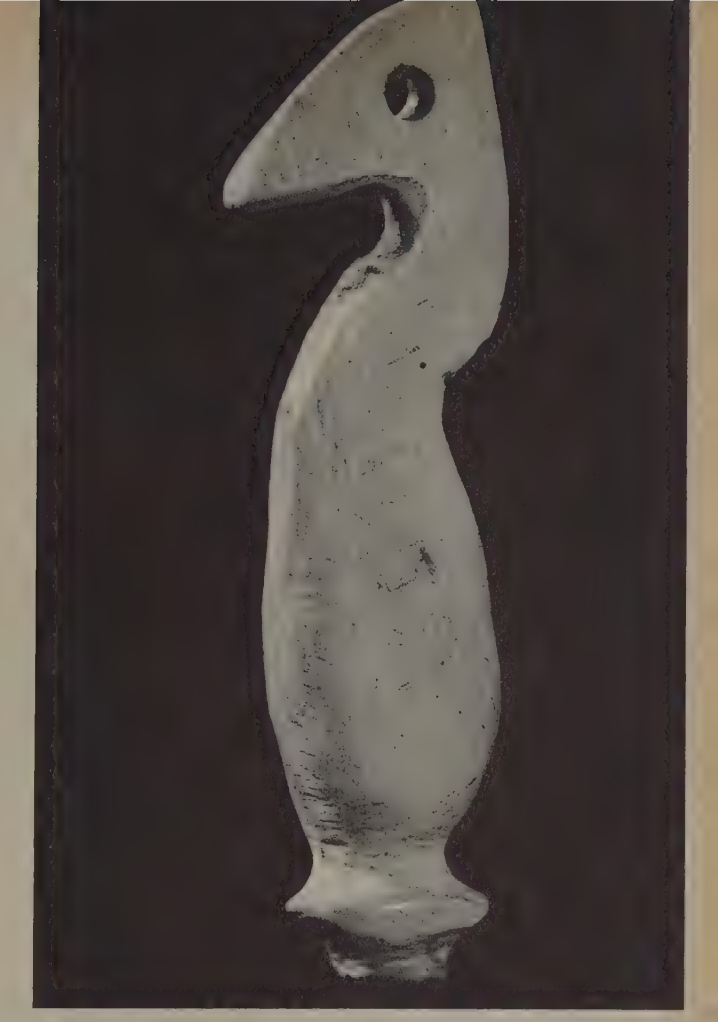
En même temps que l'on creusait ces nouvelles habitations, on tirait parti des cuvettes formées à la surface de la colline par l'effondrement du plafond des premières chambres souterraines; des chambres rondes, ovales, ou rectangulaires furent construites dans ces dépressions, soit en pierres, soit en bri-

ıe crue sur fondations de pierre; le ;it, de terre battue, soutenu par des poutres, était établi au niveau du sol ıvironnant.

A plusieurs reprises, au cours de cette ériode, sans doute à la suite d'années le sécheresse consécutives, les villages le Beershéba furent temporairement bandonnés; les tunnels furent murés, s puits comblés, fermant l'accès des abitations où on laissa caché tout ce ue l'on ne pouvait aisément emporter. Nous avons retrouvé en cet état plueurs habitations. Puis, à la suite d'un bandon qui semble avoir duré plus ongtemps que les autres, on renonça, emble-t-il, aux habitations souterraines pour construire, en surface cette fois, n brique crue sur fondations de pierres, es maisons rectangulaires avec entrée ur un des petits côtés; ces maisons etrouvent le plan et la disposition des premières habitations souterraines. A Safadi, ces maisons apparaissent à nouveau groupées autour d'une vaste construction mesurant plus de 20 ×4 m., qui joue le rôle de salle commune.

De ces constructions, seules les fondaions nous étaient parvenues et nous en étions réduits à des suppositions quant à leurs superstructures lorsque, en 1958, la découverte accidentelle d'une grotte sépulcrale artificielle à Azor, près de Tel-Aviv, vint apporter une réponse inattendue. La grotte d'Azor appartient à la même civilisation que celle de Beershéba; elle contenait une remarquable collection d'ossuaires en céramique ayant la forme de maisons.

(Suite en page 71.)

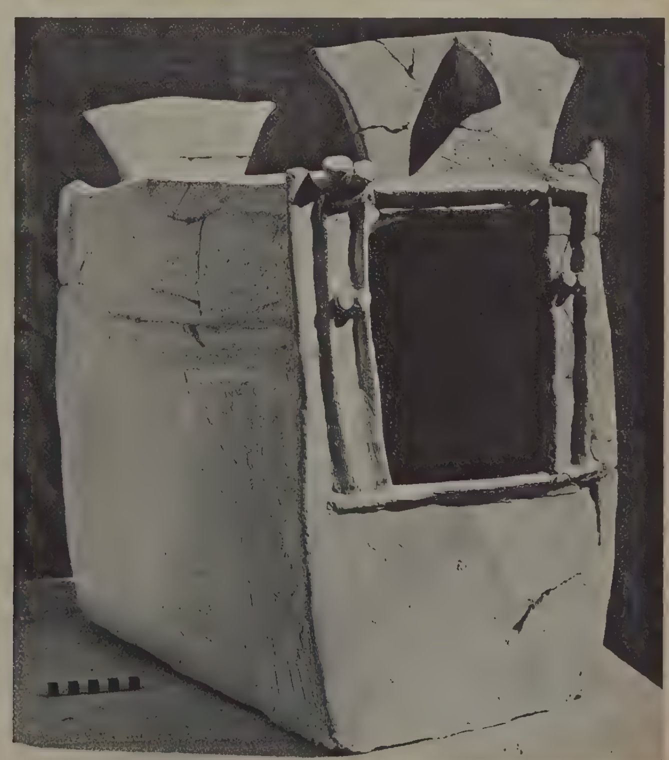


Ci-contre, en haut

Tête d'épingle *ornée d'une figure d'oiseau.*

Baratte en céramique *ayant la forme des récipients de peau encore en usage de nos jours dans les tribus nomades.* ▼





Ossuaire *en forme de maison trouvé à Azor. Les poutres sont indiquées en haut-relief; la façade est couronnée d'une figure humaine schématique. 3300 avant J.-C.* ►

dix artistes trois étapes

1 sculpteur

9 peintres

rodin *français, 1840-1917*

monet *français, 1840-1926, impressionniste et père de l'action painting*

van gogh *hollandais, 1853-1890, père de l'expressionnisme*

kandinsky *russe, 1866-1944, père de l'art informel et constructiviste*

nolde *allemand, 1867-1956, expressionniste*

« le génie connaît plusieurs pubertés,
pendant que d'autres
n'ont qu'une seule jeunesse »

Goethe à Eckermann le 11 mars 1828



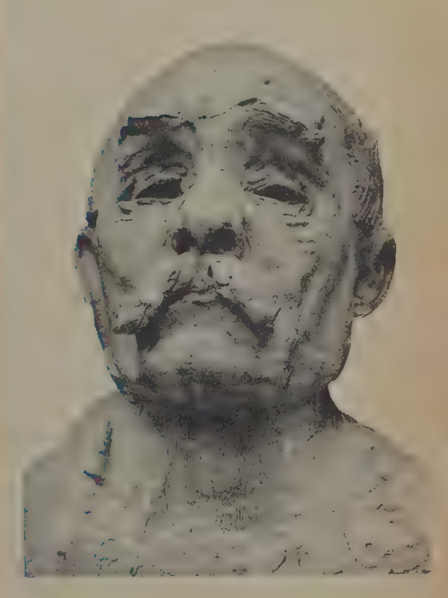
Auguste Rodin: *Dalou.* 1883.
Bronze. 52 × 58 × 22 centimètres.

W. Sandberg explique pourquoi il a organisé au Stedelijk Museum d'Amsterdam une exposition montrant l'évolution de quelques maîtres de l'art moderne à travers leurs œuvres de jeunesse, de maturité et de vieillesse.



Rodin: *Portrait de Mme Fenaille.* 1898. Plâtre. 74 × 52 × 36 cm.

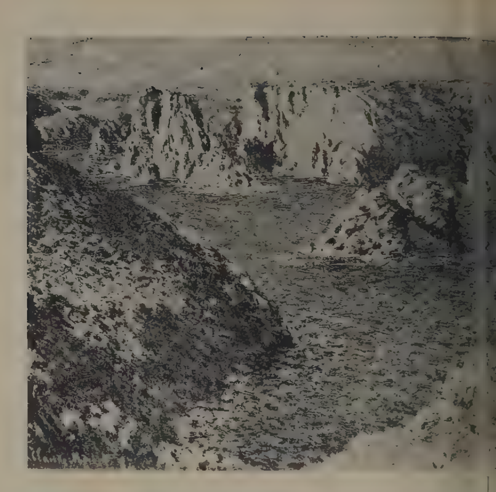




Auguste Rodin: *Clémenceau.* 1911.
Plâtre. 48 × 28 × 28 centimètres.



Claude Monet: *La lieutenance de Honfleur*. 1865. Huile. 53×72 cm.



Monet: *Belle Isle*. 1887. Huile. 65,5×81,5 cm.

Dans cette manifestation nous avons réuni neuf peintres (deux allemands, trois français, deux hollandais, deux russes) avec dix œuvres chacun (trois du début, quatre de l'âge mûr, trois de la dernière période)

Nous y avons ajouté trois portraits de Rodin.

La vie parmi les artistes et parmi les œuvres d'art nous confronte avec bien des problèmes et parmi ces problèmes, celui de la durée de la période créatrice est passionnant.

Chez la plupart des artistes qui ont contribué au développement de l'art d'aujourd'hui cette période est relativement courte; après avoir fait des inventions importantes, plusieurs se répètent à l'infini, d'autres semblent oublier leur jeunesse héroïque et rentrent dans le rang — la peinture pour eux devient une habitude

les modestes se résignent, les ambitieux tâchent de jouer un rôle devant un public restreint, deviennent comédiens...

quelques-uns se suicident.

Dans le domaine des sciences, la tragédie est moins apparente. Là aussi, la plupart des grandes inventions ont été faites pendant la jeunesse mais on donne une chaire au grand homme; il devient une autorité et on n'attend plus d'innovations de sa part.

Chez l'artiste, le public surveille continuellement sa production — à chaque exposition la critique s'apprête à comparer et se jette avec enthousiasme sur chaque signe de défaillance, réelle ou inventée — il est rare qu'un artiste persévère jusqu'à la fin.

Pour notre exposition, nous avons choisi, parmi ces exceptions:

ils sont nés entre 1840 et 1879; ainsi nous avons exclu la grande vague de talents nés en 1880 et tout de suite après —

il va sans dire que notre choix est arbitraire; on aurait pu aisément élargir le nombre, mais il est douteux qu'on puisse trouver 20 personnalités du même ordre —

les œuvres que nous montrons ont été créées entre 1870 et 1950 —

ces 80 ans comprennent deux vagues de renouvellement fiévreuses: autour de 1885 et autour de 1910; une troisième vague, autour de 1950, n'y est pas comprise, quoique plusieurs peintres parmi ceux que nous exposons y préludent —

Monet et van Gogh ont contribué à la première, Monet, Kandinsky, Nolde, Matisse et Malewitch ont participé à la seconde.

Bonnard, Mondrian et Klee ont été pendant un certain temps membres d'un groupe novateur (« les nabis », le « stijl », le « bauhaus »), mais leur travail le plus important a été fait dans la solitude.

(Suite en page 73.)

MONET

d'abord un des premiers impressionnistes, est devenu par ses dernières œuvres le père de l'« action painting » américaine.



Vincent van Gogh: *Plage de Scheveningen*. 1882. 34,5×51 cm.

Claude Monet: *Jardin de Giverny*. Vers 1915. Huile. 66×82 centimètres.



Vincent van Gogh: *Les Barques aux Saintes-Maries*. 1888. Huile. 64,5×81 cm.



Vincent van Gogh: *Château d'Auvers*. 1890. Huile. 50×101 cm.

VAN GOGH

après avoir tenté de transmettre son message par d'autres moyens, se décide pour la peinture à l'âge de 27 ans —
pendant les dix années suivantes, il se développe d'une manière fougueuse et avec une rapidité étonnante
au début de cette carrière, il écrit à son frère Theo qu'il n'aura qu'une courte période de cinq à dix ans pour accomplir sa tâche.

Pierre Bonnard: *Femme au parapluie.* 1889. **Aquarelle. 14×5 cm.**



MATISSE

après avoir débuté comme le nestor de fauves au début du siècle, devient plus tar l'incarnation de l'Ecole de Paris; il est une des rares personnalités de cette école qu renouvelle continuellement ses recherches — vers la fin de sa vie, il arrive dans son livre. « le jazz » et dans les grandes gouaches découpées, à une clarté rayonnante —

Pierre Bonnard: *Le Jardin.* 1936. **Huile. 127×100 cm.**

BONNARD

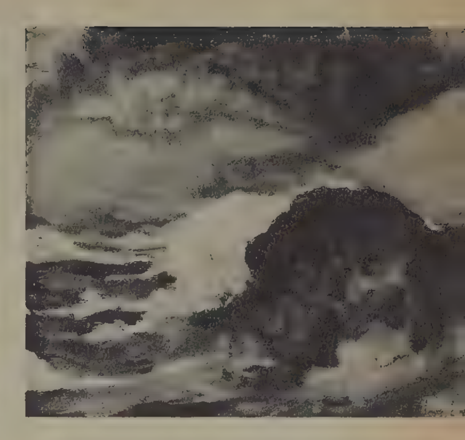
le plus modeste des peintres —
pendant longtemps son œuvre se dégage à peine de celle de ses amis, surtout de Vuillard; au milieu de sa longue vie, il semble avoir trouvé son propre chemin qu'il poursuivra pendant une quarantaine d'années sans hâte, en silence, créant des tableaux dans lesquels il arrive à capter la lumière avec une ingénuité toujours croissante.



Pierre Bonnard: *L'Estérel.* 1917. **Huile. 56×73 cm.**







Emil Nolde: *Homme sous un arbre.* 1904. Huile. 87×73 cm.

Au centre, Emil Nolde: *Danseuses aux bougies.* 1912. Huile. 100×85 cm.

A droite, Emil Nolde: *La Vague.* 1948. Huile. 68×88,5 cm.

NOLDE

est un des rares expressionnistes qui, après l'époque héroïque d'avant la première guerre, continue sa route sans défaillance

pendant le nazisme on lui défend de peindre (Malerverbot) il en résulte une série de petites esquisses très travaillées qu'il appelle ses « tableaux pas peints » (ungemalte Bilder).

Henri Matisse: *Branches de prunier en fleurs.* 1948. Huile. 116×89 cm.





Henri Matisse: *Nature morte aux livres.* Vers 1895. Huile. 32,8×40,8 cm.



Henri Matisse: *Odalisque.* 1920. Huile. 61×74 cm.

trouve sa vocation encore plus tard — il a quinze ans de plus que la plupart de ses camarade dans la grande aventure expressionniste — à l'âge de 44 ans, il fait les premières aquarel les abstraites et devient un des pères de l'art informel ;
depuis la première guerre, il se développe dans une direction constructiviste —
pendant les dix dernières années de sa vie, il habite Paris où il continue ses investigation dans cette direction par une série de chefs-d'œuvre qui inspirent tout un groupe de jeunes

Wassily Kandinsky: *« 30 »*. 1937. Huile. 81×100 cm.



Wassily Kandinsky: *L'Est*. 1913. Huile. 88×100 cm.



Wassily Kandinsky: *Paysage à Murnau*. 1909. Huile. 98×133 cm.

Paul Klee: *Architecture avec drapeau rouge*. 1915. Huile. 30×25,5 cm. ►



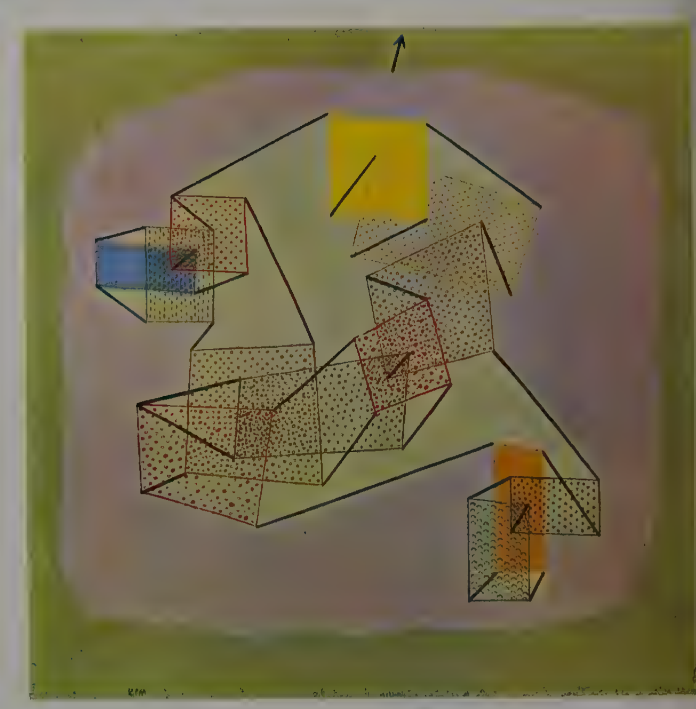
MALEWITCH

est avec son rival Tatlin le seul des grands créateurs russes qui reste dans sa patrie. Le changement d'esprit, survenu après la mort de Lénine a terminé de façon abrupte la suite exubérante de ses recherches plastiques — des circonstances extérieures ont terminé sa carrière —
avec une fougue sans égale, il s'approprie d'abord les résultats des expérimentations de l'Europe occidentale: fauvisme, expressionnisme, cubisme, futurisme et souvent on se demande s'il a suivi les autres ou si c'est lui l'inventeur —
mais vers 1914 il n'y a plus de doute: Malewitch devient le créateur du constructivisme abstrait auquel il donne le nom de « suprématisme »; ses œuvres les plus significatives sont peut-être: « carré noir sur fond blanc » et « croix blanche sur fond blanc » —

Klee: *L'Oiseau de proie.* 1938. Gouache.

PAUL KLEE

le philosophe parmi les peintres nous a décelé les profondeurs de l'âme —
Klee est l'antipode de Picasso dans sa vie et dans son œuvre; il a créé des milliers de petits formats d'une diversité sans égale — vers la fin de sa vie, une maladie ne lui permet plus de continuer sa façon méticuleuse de peindre; alors il réalise une série de chefs-d'œuvre d'un format plus important dont les grandes arabesques gardent toute la sensibilité des petits tableaux antérieurs.

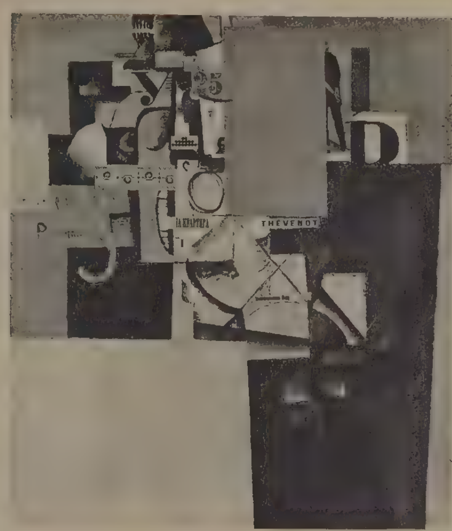


Paul Klee: *Schwebendes.* 1950.

asimir Malewitch: *Sur le boulevard.* ers 1912. Gouache. 72×71 cm.



Casimir Malewitch: *Dame près d'un panneau-réclame.* 1914. Huile. 71×64 cm.

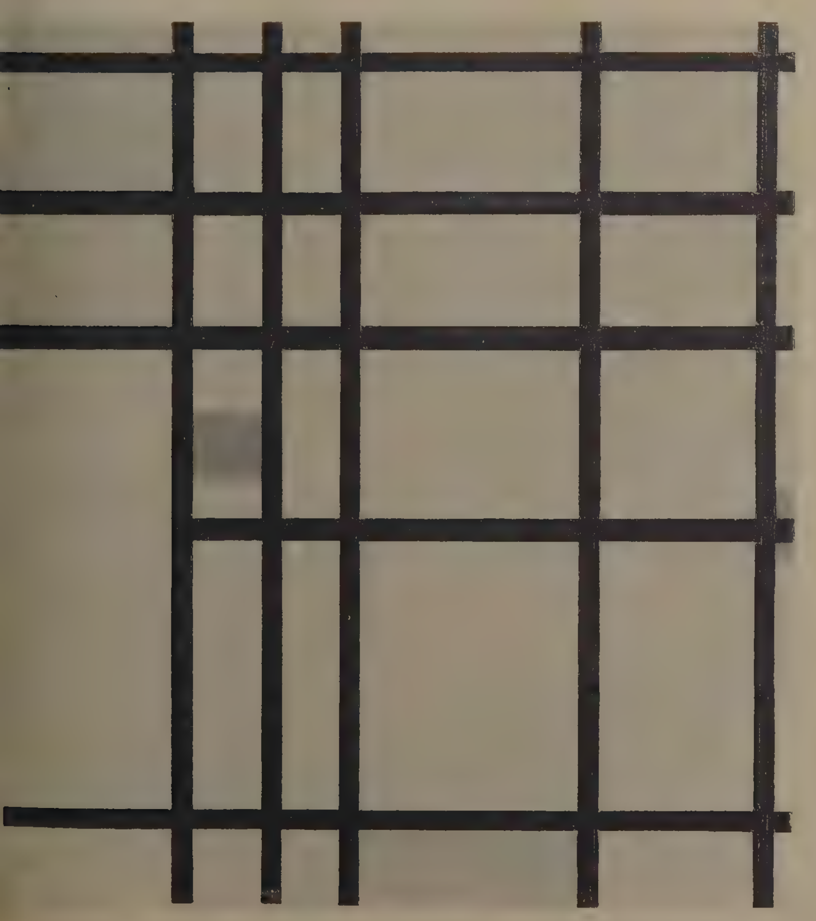


Casimir Malewitch: *Large croix blanche sur fond gris.* 1916-18. Huile. 88×68,5 cm.



MONDRIAN

à l'âge où van Gogh meurt est encore un peintre comme tant d'autres. C'est le contact avec le cubisme qui lui permet de trouver sa voie — our lui, la peinture n'est plus un moyen d'expression individuelle ni un moyen de rendre des choses vues. C'est un moyen pour organiser l'espace. endant 25 ans de recherches poursuivies en silence, Mondrian devient un des créateurs de l'espace nouveau. Quand, presque septuagénaire, Mondrian, chassé par la guerre, débarque à New York, il y trouve la réalisation d'un rêve: le règne du rectangle et du jazz — il entre dans son univers et son « brodway boogie woogie » est l'apothéose d'une vie de moine consacrée à la religion de l'espace pur.



Piet Mondrian: *Composition en rouge, jaune et bleu.* 1936-43. Huile. 60×55 cm.

Piet Mondrian: *Nature morte au pot de gingembre.* 1910-1914. Huile. 65×75 cm.



Piet Mondrian: *Composition.* 1922. Huile. 42×50 cm.

Echos et projets



1

Au moment où l'**Exposition Poussin** attire au Louvre tant de visiteurs, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le tiers au moins des tableaux du peintre demeurent perdus ou méconnus, n'attendant qu'un peu d'attention pour reprendre leur rang. C'est le cas — entre autres — du plus énigmatique de ses chefs-d'œuvre: la « Mort de la Vierge ». Poussin l'avait peint en 1623-24 pour Notre-Dame de Paris. C'était la première fois que le jeune artiste — il n'avait pas trente ans — recevait une commande aussi importante: récompense de dix années de labeur, gage de sa gloire naissante. Le tableau fut placé dans une chapelle du chœur et demeura jusqu'à la Révolution dans la cathédrale, où les connaisseurs venaient l'admirer comme le premier et émouvant chef-d'œuvre de Poussin. On devine combien il serait aujourd'hui passionnant d'y découvrir la manière du jeune peintre, celle qu'il pratiquait avant son installation à Rome, et que nous ne pouvons guère qu'imaginer.

Or, ce tableau doit toujours exister.

On a cru qu'il avait été détruit ou défiguré à la Révolution. Il n'en est rien. Il fut seulement enlevé à Notre-Dame avec tous les tableaux qui s'y trouvaient. Et comme on organisait le Musée de Bruxelles — alors en France, et chef-lieu du Département de la Dyle — on l'y envoya avec un lot d'autres toiles parisiennes, qui s'y trouvent toujours. Seule a disparu la « Mort de la Vierge ». Cachée au fond des réserves? Brûlée dans un incendie? Vendue? Rien n'est moins sûr. Elle fut peut-être seulement mise en dépôt dans quelque église ou couvent de Belgique; fidèles ou visiteurs l'ont peut-être eue souvent sous les yeux sans y prendre garde ... Le tableau mesurait 2 m. sur 1,40 m. Il représentait la Vierge étendue sur son lit entourée des apôtres. Deux anges apparaissaient dans le haut. Fait exceptionnel à cette date, et qui, à lui seul, permettrait d'identifier l'œuvre. François de Gondi, l'archevêque de Paris, qui l'avait commandée, tint à être représenté sur la toile: on le voyait sur la droite, assistant à la scène. Un petit croquis, sommaire et assez inexact, semble-t-il, avait été pris par Saint-Aubin en 1771, dans la marge d'un livre (fig. **1**). Un dessin récemment retrouvé en Angleterre paraît conserver une image plus détaillée (fig. **2**). Quel lecteur belge, quel touriste, en nous signalant sa présence, s'attachera la gloire d'avoir retrouvé une œuvre qui compte parmi les plus importantes de l'art français?



2

Le jeune peintre **Bernard Dufour** a présenté à la Commission des Arts et Lettres des maquettes de vitraux destinées à l'église de Munster (Moselle). Il va entreprendre très prochainement la réalisation de ces vitraux qui seront exécutés comme ceux de Jacques Villon, Chagall et Bissière dans l'atelier des jeunes verriers Simon-Marq, à Reims. Il ne manquera plus que l'approbation des Monuments Historiques pour qu'ils soient installés à leur place définitive.

La direction des Beaux-Arts de Venise, qui organise tous les deux ans une importante exposition de peinture vénitienne — ainsi, en 1957, Bassano au Palais des Doges, puis, en 1959, la Peinture vénitienne du Settecento à la Cà Pesaro — prévoit, pour l'année 1961, une exposition consacrée au **Paysage dans la peinture vénitienne.** La question est actuellement à l'étude.

Le peintre **Roberto Crippa**, après une exposition personnelle à la Jolas Gallery à New York, l'automne prochain, partira pour le Japon. Il n'est pas question pour lui de transporter là-bas ses reliefs faits d'écorces (généralement de chêne-liège), beaucoup trop lourds: il séjournera donc à Tokyo pendant environ deux mois pour exécuter sur place les tableaux et reliefs ou sculptures qui seront ensuite exposés.

Le 7e **Congrès international des Critiques d'art** se tient actuellement à Varsovie et à Cracovie (en même temps que la 12 Assemblée générale) sur le thème: « Le caractère international de l'art contemporain et le rôle des différents milieux nationaux sur la formation de cet art ». Le congrès se terminera par un circuit touristique à travers la Tchécoslovaquie et la visite de Prague.

Le sculpteur **Nicolas Schöffer** vient de mettre au point une sculpture invisible qu'il appelle sculpture temporelle. C'est une grande machine avec un clavier de 43 touches et trois pédales (musiscope), qui sera introduite dans le premier concerto audio visuel composé par le jeune musicien Pierre Jansen, exécuté et dirigé par Pierre Boulez et l'orchestre du Domaine musical, enregistré en stéréophonie et exécuté au mois de février prochain aux concerts du Domaine Musical.

Le sculpteur **Salvatore Messina** (Venise) vient de terminer la maquette d'une grande sculpture de 10 m. de haut qui surgira de la mer, quelque part aux abords des côtes de Sicile. Cette sculpture, qui doit laisser passage aux petits bateaux et barques a nécessité de difficiles calculs afin de pouvoir résister à l'action conjuguée de la mer et du vent.

Un projet concernant la construction, par l'architecte Barbe, d'un petit oratoire à côté de la Basilique de la Salette est actuellement en cours. Il serait édifié spécialement en vue de recevoir un vitrail que **Rouault** avait conçu et exécuté pour les Pères de la Salette, ce haut lieu de la spiritualité pour lequel Léon Bloy, dont il fut dans sa jeunesse l'admirateur et l'ami, lui avait communiqué son enthousiasme et sa ferveur.

Le peintre **Matta** vient de terminer un vaste triptyque destiné à Fidel Castro. Thème: la Révolution et la libération des peuples, en trois épisodes.

M. Sweeney, qui était directeur depuis 12 ans du **Musée Guggenheim** de New York, vient de donner sa démission. Motif: le trop beau musée que lui a construit le grand architecte récemment disparu, Frank Lloyd Wright. Les tableaux y sont disposés selon un angle d'inclinaison tel que les plafonds et les objets environnants s'y reflètent et qu'il devient impossible de les voir. « C'est un admirable monument, affirme M. Sweeney, ce n'est plus un musée. »

Un festival du film d'art — consacré à une œuvre ou bien fait par un artiste — est prévu pour la rentrée prochaine au cinéma d'avant-garde du Ranelagh. On y verra entre autres un film de Claude Viseux (peintre et sculpteur) montrant le déroulement de son propre travail, un film que le peintre belge Alechinsky avait tourné il y a quatre ans déjà au Japon, etc.

La revue d'art **« Arte visive »** (Rome) va reparaître prochainement. On sait que cette revue, vouée à l'art abstrait et qui eut le mérite de défendre des peintres devenus fameux par la suite (par exemple Burri), avait été fondée à Rome en 1951 par le sculpteur Ettore Colla. Colla en fut d'abord, en même temps que l'éditeur et le directeur, le seul rédacteur, puis il s'assura la collaboration de jeunes peintres, comme Dorazio et Perilli, et du poète critique Emilo Villa. La revue avait disparu l'année dernière après la publication de vingt numéros. Sa publication sera assurée désormais par l'éditeur Grafica Roma. Moins combative peut-être, elle accueillera cette fois certains aspects de l'art figuratif contemporain.

Ettore Colla, qui a fait au mois d'avril dernier une exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam, participera au cours de l'automne prochain à Berlin (Galerie Springer), à une exposition internationale intitulée **« l'acier vivant »**. Un sculpteur a été choisi dans chaque pays pour illustrer ce thème.

Un nouveau Prix vient d'être fondé en Hollande: le Prix Sikkens. Il est destiné à favoriser le développement de l'expression de la notion d'espace en couleurs, en tant que manifestation de l'art contemporain, et peut être décerné à un artiste ayant créé une œuvre de synthèse de l'espace et de la couleur, soit en architecture, soit dans les formes de construction plastique libre, soit dans la mise en scène. Ce prix a été décerné pour l'année 1959 à G. Rietveld, architecte à Utrecht, pour l'ensemble de son œuvre. Il lui a été remis à l'occasion de l'inauguration du laboratoire de peinture du groupe Sikkens à Sessenheim (Pays-Bas).

« Contre le fonctionnalisme excessif qui transforme les villes et les cités d'habitation modernes en succédanés de l'univers concentrationnaire », un groupe d'architectes, de peintres et de sculpteurs organise, pour la rentrée prochaine, une série de manifestations dont la plus importante sera une exposition de projets d'architecture (maquettes, photographies, projets réels ou imaginaires) tendant à réintroduire la **poésie et la magie dans la cité.** Cette présentation, pour laquelle des architectes de divers pays ont été pressentis, sera accompagnée de peinture, de sculpture, de musique, de poésie et de théâtre.

Pour la première fois dans son histoire, **le Musée Correr** de Venise a sa propre Pinacothèque qu'il appelle, conformément à la tradition, la « Quadreria ». Depuis l'époque de sa fondation en 1830, jusqu'aux plus modernes réorganisations précédant l'autre guerre, les tableaux étaient exposés en même temps que d'innombrables autres objets légués à la ville par Théodore Correr. Ils sont exposés aujourd'hui selon un choix qui tient compte de la qualité, de l'état de conservation, de l'intérêt historique et esthétique de chacun d'eux, et de la chronologie. Les salles de la Quadreria ont été entièrement remises à neuf. Elles abritent maintenant 131 peintures, 12 sculptures en bois, marbre et bronze, et cinq cents pièces de céramique du Cinquecento. Toutes ces œuvres représentent respectivement le Trecento, le gothique international, les maîtres ferrarais, les flamands et les allemands du XVe siècle, les maîtres de la Renaissance italienne jusqu'au début du Cinquecento.

Le sculpteur israélien **Shamai Haber,** qui vit à Paris et vient de présenter successivement deux expositions, au Stedelijk Museum d'Amsterdam et au Musée Bourdelle de Paris (il est lauréat 1960 du Prix Bourdelle), est parti pour un séjour de deux mois en Israël. Il présentera aux musées de Haïfa, de Tel-Aviv et de Jérusalem des projets de fontaines, tout particulièrement un projet de fontaine monumentale à récupération d'eau prévue pour le Néguev.

Le sculpteur **Etienne Martin** qui participe actuellement à l'exposition « De la nature à l'art », au Palazzo Grassi à Venise (Centre des Arts et du Costume) a assuré pendant les mois d'été les cours de sculpture à l'Ecole américaine de Fontainebleau. Il y bénéficiait du calme d'un vaste atelier, une chapelle ancienne située au bord de l'eau, dans l'enceinte même du château. Ainsi a-t-il pu oublier les vicissitudes de sa récente exposition de Rome (Galerie Rome-New York): la sculpture monumentale qu'il devait y exposer (2 tonnes et demie) s'est égarée pendant plus d'une semaine quelque part aux environs de Modane. On finit néanmoins par la retrouver, et le vernissage de l'exposition, retardé d'autant, put enfin avoir lieu.

L'Unesco annonce la réédition de son catalogue de reproductions en couleurs des peintures antérieures à 1860, avec 750 titres. On se rappelle que le catalogue de reproductions en couleurs des peintures de maîtres de 1860 à 1959 est sorti au mois de juin dernier.

Le sculpteur néerlandais **Wessel Couzijn,** qui vit à Amsterdam et représente actuellement la sculpture hollandaise contemporaine à la Biennale de Venise, travaille à la réalisation d'une sculpture monumentale longue d'environ 15 m. et haute de 5 m., destinée au parvis d'un immeuble d'habitation récemment construit à Rotterdam.

Un Congrès européen des **Ponts et Charpentes** se tient actuellement à Stockholm. Au cours de ce Congrès sont organisés des colloques sur des points généraux de construction et des questions de détail relatives à la construction en métal, en béton armé, le béton précontraint, et au problème des fondations sur pieux.

A l'occasion des Jeux Olympiques 1960, a été mise en circulation à Rome une nouvelle route dont le projet et une grande partie de l'exécution sont dus à **l'architecte Nervi** (voir « L'Œil » n° 65). Longue de 22 km., cette route, appelée la Olympica (elle complète le réseau des fameuses routes séculaires qui rayonnent autour de Rome: la Appia, la Nomentana, la Aurelia, etc...) suit un tracé toujours légèrement sinueux, afin d'éviter la monotonie, utilise en certains points de son parcours des tronçons de la ville ou des architectures déjà existants, traverse deux nouveaux tunnels, plusieurs ponts, d'une conception nouvelle et hardie. L'éclairage de la route, étudié de manière à ne pas aveugler les automobilistes tout en assurant le maximum de clarté, est particulièrement au point.

La XXXe Biennale de Venise

Suite de la page 34

Parmi les sculpteurs, Lardera s'impose à la fois par un sens inné de l'architecture et du rythme et par une science technique consommée. Il est en tout cas le seul sculpteur présent à cette Biennale qui sache capter l'espace de manière à le faire vivre et à en exalter la nature dynamique. Consagra à qui fut décerné un prix n'est pas un artiste négligeable, mais le domaine ambigu qu'il explore me paraît en définitive assez éloigné de la sculpture. Il faut dire que celle-ci n'avait pas la part très belle cette année à Venise. En dehors de ces deux derniers, on peut tout juste citer trois ou quatre sculpteurs dont aucun du reste ne possède de qualités révolutionnaires. Les piques agressives et les volumes de métal, tantôt fermés tantôt ouverts, du Suisse Robert Müller ont une réelle force expressive, qui ne dépasse pourtant point celle de Gonzales dont il a nettement subi l'influence (voir *L'Œil*, nº 63). Encore qu'il ait déjà exposé plusieurs fois à Venise et à São Paulo et l'an passé à *Documenta*, l'Autrichien Rudolf Hoflehner a constitué selon certains une « révélation ». S'il ne manque effectivement pas de puissance, son style n'est pas exempt de lourdeur et sa construction reste un peu monotone. Les concrétions inquiétantes et d'aspect presque chitineux de Roszak jouissent depuis plusieurs années d'une grande faveur outre-Atlantique, ce qui interdit de les négliger. Mais il est permis de se demander si cet expressionnisme furieux et volontiers monstrueux ne tombe pas parfois dans la littérature. Il est vrai que l'authenticité de ce témoignage angoissé est, à mon sens du moins, plus éloquente que l'étrangeté volontaire des minutieux assemblages de Paolozzi dont le pavillon anglais présente une trentaine d'exemples (voir *L'Œil* nº 65).

C'est dans un style fort différent que travaille l'autre exposant majeur de ce dernier pavillon, Victor Pasmore. Après s'être longtemps cherché, il paraît s'être fixé dans un style très noble qui doit encore beaucoup au néo-plasticisme sans toutefois le démarquer. C'est tout naturellement que cet art s'intègre de plus en plus à l'architecture dont il possède le caractère monumental. La démarche de Mortensen, elle aussi, fait fi du conformisme actuel. Grâce à la magnifique présentation du pavillon danois (comme on préférerait des « one man—shows » de cette ampleur aux prudents échantillonnages du pavillon français !), on peut suivre à loisir l'évolution résolument à contre-courant d'un peintre qui, après une double influence de l'abstraction et du surréalisme, pratiqua durant la guerre un expressionnisme violent, nourri aux sources de la spontanéité et même de l'automatisme, pour arriver peu à peu à un art volontairement dépouillé et constructif. Une seule fois l'évolution de Mortensen recoupa l'évolution générale, vers 1948-52, cette période n'étant du reste pas la plus heureuse. C'est, à mon avis du moins, à partir de 1955, c'est-à-dire après que toute rigidité constructiviste eut été surmontée, que se rencontre le meilleur Mortensen. Dans *Houlgate* de 1955, *Guitera* de 59 ou *Ghisoni* de 1960, par exemple, l'architecture plus souple laisse s'épanouir une sensibilité frémissante.

Dirons-nous que cette sensibilité fait défaut à l'œuvre dense et presque étouffante d'Alechinsky, seul exposant notable du pavillon belge? C'est certes le pôle opposé à celui de Mortensen. Il y a chez Alechinsky une sorte de brutalité et comme une volonté de meurtrir l'esprit du spectateur qui ne manquent pas d'intensité dramatique, mais confèrent à ses toiles un aspect pénible et presque répulsif. Peut-être est-ce là justement le but recherché par ce peintre qui s'inscrit dans la lignée des expressionnistes flamands dont l'art cruel nous bouleverse plus qu'il ne nous attire. S'il use souvent du camaïeu, Alechinsky d'autre part se révèle parfois un remarquable coloriste comme dans les *Nuages en pantalon* de 1957 où les contrastes de complémentaires se combinent avec bonheur aux phénomènes d'égalisation chromatique.

Il n'y a guère de découverte, on l'a dit, à faire cette année et la plupart des autres pavillons nous présentent des œuvres déjà familières. C'est le cas, en particulier, du pavillon américain qui, en plus des sculptures de Roszak, nous propose un choix, fort bien fait d'ailleurs et sobrement mis en valeur, des grands signes noirs et blancs de Kline, d'un dramatisme plus éloquent que le romantisme un peu mou des larges toiles vivement colorées de Guston dont la salle pâtit en outre du voisinage de celle de Hofmann qui fait preuve d'une puissance parfois mal contenue, mais impressionnante (voir *L'Œil* nº 66-67). Aucune surprise non plus chez les Japonais dont plusieurs vivent ou exposent régulièrement à Paris (Imaï, Key Sato, Hamaguchi), ni chez les Allemands qui rendent un hommage posthume à Baumeister et consacrent d'importants ensembles à deux artistes dont l'œuvre est déjà pratiquement achevée: Karl Schmidt-Rottluff, un des fondateurs de la *Brücke* en 1905, pionnier de l'art moderne outre-Rhin et l'un des meilleurs représentants du fauvisme allemand, et Julius Bissier dont le talent délicat rappelle parfois celui de Klee sans en avoir la richesse d'invention.

Si le pavillon espagnol est loin de présenter l'intérêt et l'unité d'il y a deux ans, il faut pourtant y mentionner les sculptures d'Angel Ferrant et surtout les peintures de Feito qui, sans avoir la stature et la maîtrise d'un Tàpies, possède une grande science de la lumière et de faire vivre la matière, de lui conférer une dimension spirituelle assez rare. Isolé dans le pavillon vénézuélien, Soto aura probablement été ignoré de nombreux visiteurs et c'est grand dommage car ses recherches cinétiques sont fort intéressantes. On peut regretter, certes, qu'il ait abandonné la rigueur de ses anciens reliefs en plexiglas, mais ses compositions gardent une mobilité intense et une réelle originalité.

Ce n'est pas cette dernière qualité, bien sûr, qu'il faut chercher chez les Russes qui nous présentent toujours la même exposition, à Venise comme à Paris. Ouvriers au travail, scènes de la dernière guerre, jeunes sportives masculinisées et enfants nus, sans oublier l'inévitable couple brandissant la faucille et le marteau — les thèmes sont aussi monotones que la facture est primaire. Une certaine influence de l'impressionnisme semble pourtant avoir apporté plus de liberté à Andrea Mylnikof ou à Tatiana Iablonskaia qui louchent respectivement vers Manet et Sisley cependant que Giorgio Nisski découvre en 1960 que les ombres portées sur la neige sont bleues. Sans qu'il ait donné naissance à de grandes œuvres, l'effort fait par les Yougoslaves et les Polonais pour sortir de cet académisme desséchant n'en est que plus sympathique. On aurait tort de vouloir faire parmi eux des découvertes (le mythe polonais né il y a un an se dissipe déjà), mais il faut signaler les envois de Peter Lubarda de Belgrade et de Tadeusz Kantor de Cracovie qui prouvent un louable courage artistique et tranchent sur la grisaille des autres pavillons de derrière le rideau de fer.

Il faut bien reconnaître du reste que beaucoup de pays n'ont, au moins provisoirement rien de réellement valable à présenter. C'est à la fois l'intérêt de la Biennale et l'un de ses plus graves défauts que d'être ouverte comme l'O.N.U. à toutes les nations qui y veulent bien participer. Reflet de l'activité artistique de plus de trente pays, elle permet en effet de se tenir au courant de l'évolution des arts plastiques dans le monde entier, mais se révèle ainsi incapable de séparer le meilleur du pire. Cette année encore, le visiteur peut y trouver un panorama somme toute assez complet de l'art vivant, mais à condition de disposer d'assez de patience pour opérer une sévère sélection.

Si vous voulez en savoir davantage

Visitez la Biennale qui sera ouverte jusqu'au 16 octobre.

Fouilles récentes en Israël

Suite de la page 41

Ces ossuaires, qui servaient à recueillir les ossements après disparition des chairs, sont des coffrets mesurant 0,6 m. de long sur 0,5 m. de haut et 0,3 m. de large, avec, sur un des petits côtés, une ouverture assez large pour permettre l'introduction du crâne. Ces maisons des morts, à l'image de celles des vivants, sont représentées avec un grand luxe de détails, si bien qu'elles constituent une documentation de premier ordre pour l'étude de l'architecture contemporaine.

Leur forme et leur décor révèlent la nature des matériaux mis en œuvre pour la construction des habitations elles-mêmes. Le bois joue un rôle important; le modeleur a représenté le bâti des façades et la tête des poutres souvent jumelées qui supportaient la toiture; il finit d'ailleurs par prendre des libertés avec la disposition de ces éléments éminemment décoratifs. Le toit et les murs sont ornés d'un décor peint représentant palmes, lattis, chevrons ou motifs géométriques. Les maisons représentées ne sont pas toutes du même type; certaines à toit plat ou arrondi, sans autre ouverture que la porte, répondent bien aux nécessités du climat sec et chaud du Néguev; d'autres, plus légères, montées sur pilotis, aux murs percés de nombreuses fenêtres, sous un toit en dos d'âne, répondent mieux au sol souvent marécageux et au climat chaud et humide de la région côtière, où se trouve Azor.

Les silos et magasins des habitations souterraines d'Abou Matar et Safadi contenaient encore du blé, de l'orge et des lentilles. La culture extensive des céréales est possible dans la région de Beershéba, au moins les années normales; au printemps, de verts pâturages permettent de nourrir des troupeaux de moutons et de chèvres. Ces troupeaux, qui fournissaient la base de l'alimentation, représentaient plus des deux-tiers des animaux domestiques; ils étaient gardés par des chiens. Des bœufs servaient comme bêtes de somme.

Pasteurs et agriculteurs, les anciens habitants de Beershéba étaient de remarquables artisans; s'il ne reste que peu de chose des tissus et des vanneries, des récipients en peau et des objets en bois, nous avons retrouvé par contre, en abondance, à côté d'outils en pierre, en os et en silex, des poteries montées à la main, aux formes élégantes et souvent ornées de motifs, bandes et arceaux, peints en rouge; d'admirables vases en basalte, des coupes à pied évidé, et des bassins aux minces parois ornées avec une infinie patience; ces vases de pierre devaient faire l'orgueil de leur propriétaire. L'usage du foret était connu; on s'attaquait aux roches les plus dures, à l'hématite, au marbre, au granit, pour fabriquer des masses d'armes, des palettes à fard, des objets de parure.

Le métal fait à Beershéba son apparition en Palestine. Haches, ciseaux, pointes, masses d'armes, en cuivre pur, sont coulés dans des moules et leur fabrication témoigne d'un ensemble de connaissances techniques qui, pendant deux mille ans, jusqu'à l'apparition du fer, ne seront pas dépassées. Cette activité est le fait de spécialistes, groupés à Abou Matar, où nous avons retrouvé toutes les traces de leur activité industrielle; tas de minerai, enclumes, foyers, fourneaux et creusets. Si l'ensemble des agglomérations de Beershéba constitue une unité économique, chacune des agglomérations semble avoir connu un certain degré de spécialisation. Abou Matar était le village des forgerons; Safadi semble avoir été celui d'artisans travaillant le bois et aussi l'os et l'ivoire.

Nous avons retrouvé à Safadi un atelier d'ivoirier complet avec outils, établi et matière première: une défense d'éléphant. On fabriquait en ivoire des bracelets, des pendentifs, des épingles et des objets de parure; on sculptait aussi des figurines et des statuettes dont certaines atteignent à l'art véritable. Elles représentent des personnages nus, des deux sexes, debout, les mains sur les hanches. Les yeux étaient incrustés; les joues et le tour de la tête perforés parfois pour l'attache de mèches de cheveux et d'une barbe. Les visages sont tristes et sévères, les attitudes roides; mais l'artiste n'est pas insensible à la grâce du corps féminin comme en témoigne une admirable statuette découverte récemment.

Ces représentations, ainsi que d'autres plus schématiques, figurant des hommes ou des animaux, peuvent correspondre à un culte de la fertilité et de la fécondité. De curieux assemblages de galets marqués à l'ocre rouge de signes divers: croix, traits, points, etc., pourraient aussi avoir quelque signification culturelle. Ces galets coloriés, qui ne sont pas sans évoquer ceux du Mas d'Azil, ont été déposés, assemblés par groupes multiples de sept, sur le sol des premières habitations souterraines; ils pourraient être en relation avec un culte des ancêtres.

Les morts ne quittaient pas le milieu des vivants. Après exposition et disparition des chairs, les ossements étaient rassemblés et déposés, le crâne par-dessus, par paquets individuels, au pied des parois de chambres souterraines, spécialement aménagées, ou, comme dans la grotte d'Azor, dans des ossuaires en céramique.

Ces petits monuments nous apportent d'intéressantes précisions sur les coutumes et les croyances funéraires. La vie se poursuit dans l'au-delà. Il est nécessaire d'abriter le mort, d'assurer sa protection. L'abri a le plus souvent la forme d'une maison; parfois aussi celle d'une grande jarre à ouverture sur l'épaule, dont le sommet, couronné d'une sorte de champignon, fait penser à celui d'une hutte circulaire à poteau central — type connu par les fouilles de Beershéba; l'ouverture, quadrangulaire, est surmontée d'une sorte de visière. D'autres ossuaires ont la forme d'animaux; l'un représente un monstre aux yeux énormes, armé de courtes défenses, peut-être un éléphant; un autre, d'une exécution remarquable, représente un mouton les quatre pattes de profil. La représentation d'un mouton n'a rien de surprenant chez des gens qui vivent d'abord de leurs troupeaux; elle témoigne du souci d'assurer la protection « active » du mort, sa nourriture, idée qu'expriment aussi les bols et barattes en miniature déposés auprès des ossuaires.

La façade des ossuaires en forme de hutte ou de maison est dominée par une représentation humaine schématique, image de quelque divinité protectrice. Souvent le nez, proéminent, est seul indiqué mais parfois aussi les yeux, incisés ou peints « en soleil ». Dans certains cas, la tête se dégage entre deux moignons figurant les bras, la silhouette rappelant ainsi celle des idoles de l'Egée. Les urnes funéraires d'Azor ne sont pas isolées; elles appartiennent à une tradition bien attestée plus tard en Europe Centrale et en Italie; ses origines sont encore inconnues mais on les chercherait volontiers dans la direction de la Caspienne et de la mer Noire.

L'étude des ossements que contenaient les chambres sépulcrales d'Azor et de Beershéba a révélé un type d'homme inconnu jusque-là en Palestine; ce nouveau-venu appartient à la race anatolienne ou arménoïde des anthropologues; ceci nous amène à considérer le problème de la civilisation retrouvée dans le Néguev.

Elle n'est pas née en Palestine. Elle diffère dans ses traits essentiels de la civilisation palestinienne telle que nous la connaissons depuis ses origines dans les grottes du Carmel jusqu'au même moment à la base des tells de Megiddo, de Beth Shan, de Fara, etc., dans une région favorisée et à proximité de sources abondantes. Elle fait une brève et soudaine apparition dans une partie du pays où aucun établissement sédentaire ne la précède ni ne la suit: dans les sables de la basse vallée du Jourdain (où elle fut reconnue pour la première fois à Tuleilat Ghassoul par les fouilles de l'Institut biblique pontifical), dans les grottes du désert de Judée, le long des ouadis du Néguev, dans les dunes de la côte.

Cette civilisation de Ghassoul et de Beershéba paraît bien adaptée aux conditions de vie de ces régions sèches, patrie des nomades. En fait, elle est issue du nomadisme pastoral. Elle représente une tentative de sédentarisation, l'effort d'anciens pasteurs semi-nomades pour se fixer au sol en développant leur agriculture; plus précisément, l'aboutissement de cet effort, car cette civilisation arrive en Palestine déjà formée. Les relations qu'elle conserve hors de Palestine viennent confirmer ce que nous pourrions deviner déjà de ses origines. Les forgerons d'Abou Matar vont s'approvisionner en minerai au sud-est de la mer Morte, dans la vallée de Feinan; c'est sur le plateau transjordanien que se trouvent les gisements des roches dures et du basalte utilisés à Beershéba. Des recherches récentes ont montré la présence dans cette région et jusque vers Pétra, de sites analogues à ceux du Néguev. Ces indices et d'autres encore nous permettent de penser que c'est là, sur le plateau transjordanien, à la limite du désert syro-arabe, dans cette zone de grand nomadisme qui s'étend vers le nord jusqu'à l'Euphrate et la haute Mésopotamie, qu'a pu, dès la fin du cinquième millénaire, se constituer cette civilisation. L'extrême fluidité des populations de cette zone marginale expliquerait bien certaines des influences que nous retrouvons ici par de lointains contacts vers le nord, par la haute vallée de l'Euphrate, avec l'Anatolie et les centres métallurgiques du Caucase, vers le sud, par la côte occidentale de l'Arabie, avec l'Egypte et l'Afrique.

Puis, dans le courant du 4ᵉ millénaire, pour des raisons que nous ignorons mais qui pourraient avoir été d'ordre démographique, une partie des populations de cette région s'est déplacée lentement vers l'ouest, passant le Jourdain et, au sud de la mer Morte, la vallée de la Araba, pour venir s'installer pacifiquement, par petits groupes, dans le sud palestinien. Grâce à l'aptitude des nouveaux venus à tirer le meilleur parti d'un sol difficile, une civilisation originale naîtra dans le Néguev et s'y développera pendant plusieurs siècles.

Sa disparition sera soudaine; elle paraît liée, en partie tout au moins, à la situation troublée que semble avoir connue la Palestine du 4ᵉ millénaire finissant. Avec le début de ce que l'on appelle l'Age du Bronze, un nouvel ordre va s'instaurer et de nouvelles conditions de sécurité auxquelles les populations du Néguev seront incapables de s'adapter; tandis que dans la montagne et auprès des sources nous voyons les villes s'entourer de puissantes murailles, les établissements du sud, dispersés et trop exposés, disparaissent. Tandis que — dans les vallées du Tibre et de l'Euphrate et dans celle du Nil — émergent les premières civilisations urbaines, alors que l'Histoire commence, dans le Néguev abandonné ou rendu aux nomades, les villages oubliés disparaissent sous les sables.

Si vous voulez en savoir davantage

Les objets découverts à Beershéba sont actuellement exposés au Musée du Service des Antiquités d'Israël à Jérusalem. Une partie de ceux-ci sera exposée plus tard au Musée du Louvre, dans la section des Antiquités Orientales.

ESTHÉTIQU



Milan réunit à la XIIe Triennale les meilleurs créateurs de formes d'aujourd'hui

▲

Lampe-plafonnier *de Tapio Wirkkala (Finlande) — Métal et verre. Longueur réglable — Elle peut être utilisée individuellement, ou bien en grappes, ce qui permet des variations d'effets décoratifs.*

A droite

Conçue et exécutée par le jeune architecte Poul Kjaerholm, la section danoise *est d'une grande sobriété. Un faux plafond à pointes de diamants, en papier, lui dispense un éclairage tamisé. Les lampes plafonniers sont de Poul Henningsen: larges corolles de métal peint, blanc, gris, rose, bleuté... et le fauteuil-œuf de l'architecte Arne Jacobsen. En cuir naturel, monté sur un pied-pivot à tige unique, il est confortable et en même temps pratique. Par terre, à droite, vases ou cache-pots en métal noir verdâtre de Kristian Vedel.*

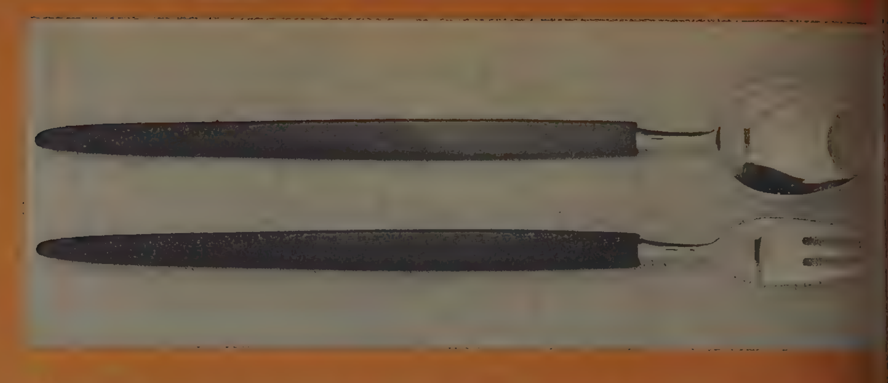
La XIIe Triennale de Milan, se déf elle-même comme « la plus grande ma festation internationale de l'archi ture, de l'urbanisme, de l'indust design et des arts décoratifs contem rains ». Définition que les faits ont, ju qu'ici, confirmée. Il n'existe pas actu lement dans le monde de confrontat internationale de cet ordre qui puisse être comparée. De trois ans en troi

… L'OBJET UTILE

par [illegible]



[illegible]











Avec la rétrospective consacrée à Paolo Venini, rénovateur de l'industrie italienne du verre, la section internationale verre-acier et la présentation par plusieurs pays — particulièrement les pays nordiques et l'Italie — d'un très grand nombre d'objets utiles ou décoratifs, le verre occupe cette fois encore à la Triennale une place de choix. Ci-dessus, vases en verre massif polychrome, irisé, dessinés pour Adrasteia à Milan.

Les meubles de Tecno *sont toujours dessinés par des architectes. Après celle de Borsani, voici la chaise du jeune architecte Eugenio Gerli (qui a conçu et dessiné les plans d'un certain nombre de villas, d'immeubles d'habitation, et d'un cinéma à Milan). Les matériaux en sont: bois, palissandre ou teck, tissu ou cuir; le dossier est incurvé. Le métal, outre sa fonction utilitaire, joue ici un rôle décoratif.*







pliante d'Eugenio Gerli présentée par Tecno. Son plateau de bois — teck
se par un mouvement de rotation du plateau, permettant ainsi aux qu
t respecté ; pieds en bois ou en métal. Largeur de la table, pliée : 1,05 m



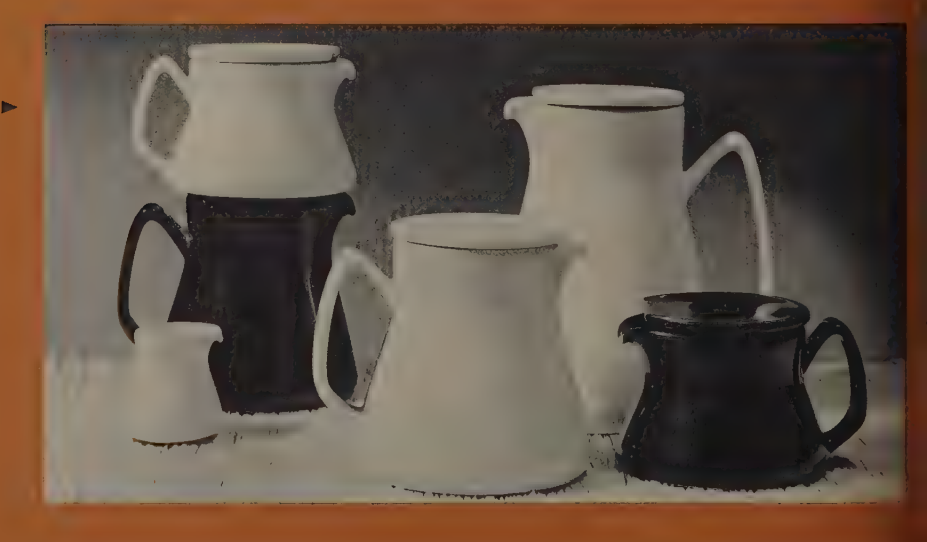
partement italien *des architectes Pierluigi Spadolini et Mario Maioli pour une*
type Ina-Casa, destinée à des travailleurs. Les meubles, dessinés par ces mêmes
s, y sont tout à fait fonctionnels : généralement accrochés au mur, ils sont démon-
t mobiles. On a cherché pourtant à humaniser le fonctionnalisme par une certaine
e : le pavement gris, bleu, blanc, sable, avec quelques taches rouges, dessiné par
Dorazio, le papier peint à pastilles grises et rouges, dessiné par Turcato (au
che). L'innovation principale est la résille métallique posée sur les murs avant
(mur de face): munie de bouchons métalliques perforés qui restent appa-
joue un rôle décoratif tout en permettant de fixer ou de déplacer meubles
sans détériorer le mur. Lampe-globe dessinée par Sarfatti pour Arteluce.

▲
La dernière machine à calculer d'Olivetti *perpétue une tradition d'élégance et de sobriété. La rétrospective consacrée par la Triennale à Adriano Olivetti met en lumière l'influence rénovatrice de ce grand industriel italien récemment disparu.*

▲
L'exotisme de la section japonaise, *tapissée d'immenses agrandissements photographiques évoquant des végétations extrême-orientales, a été à peu près préservé, malgré l'occidentalisation de certaines pièces de mobilier (tables, chaises...).*

L'objet le plus original est peut-être siège bas à large dossier, dont les pieds sont remplacés par des patins de boi qui évitent l'usure des tapis (dessin Daisaku Cho). Au premier plan, des ob jets décoratifs faits d'éléments de bois divers

De très petites et subtiles particularités distinguent ces pots de porcelaine *noire ou blanche de Tias Eckhoff (Norvège) des plus traditionnels récipients: leur couvercle strictement plat, leur anse brisée à angle aigu et l'absence d'ornementation.* ►







L'agencement du hall d'entrée est l'œuvre de l'architecte italien Ettore Sottsass, qui a su y créer une ambiance italienne en jouant habilement des combinaisons ou des contrastes de matières et de couleurs ; pavement du sol, plaf tout en lames perforées, murs revêtus de céramique blanche incrustée, ici et là, de quelques carrés argentés, chois banquettes aux proportions classiques habillées de couleurs éclatantes : vert tilleul, citron, orange, bleu roi, présenc tableaux ou de sculptures d'artistes italiens contemporains, tous abstraits, bibelots de céramique ou de verre de Mura plantes et arbustes jaillissant de larges pots de grès rouge. Des parois faites d'éléments d'inégale longueur, en bois te sont assemblées en cloisons irrégulières qui permettent de ménager dans l'espace global des espaces plus restrein

▲
Matériaux largement utilisés dans les divers domaines de la vie moderne, de l'architecture aux formes utiles, le verre et l'acier ont eu les honneurs d'une section particulière. Il s'agit d'une sélection internationale, qui combine la sévérité des objets métalliques et le chatoiement coloré, étincelant des verres de toutes provenances. Mise en scène soignée : les objets, présentés le long des rampes du double escalier et au rez-de-chaussée, sur de larges banquettes noires, sont brillamment éclairés. Ceci un peu au détriment du plafond peint par Gianni Dova, qui méritait cependant d'être particulièrement mis en valeur.



La section tchécoslovaque (architecte : Miroslav Mirko) rappelle la diversité de production de ce pays et son sens de l'esthétique dans la vie quotidienne. Une intéressante note de baroquisme apparaît ici ou là : ainsi dans ce service à café en porcelaine dû à Jaroslav Jezk, on peut noter la pointe décalée du couvercle, l'anse large, la forme un peu renflée de la cafetière. ►





Si on avait déjà pu déceler dans telle ou telle affiche apposée sur les murs de Paris l'influence de la peinture non figurative — notamment tachiste — devant la « fleur Citroën » et le « totem BP » qui représentaient ces deux firmes aux « 24 heures du Mans », à fin juin dernier, on évoquait les constructions d'un Gabo, d'un Pevsner ou d'un Nicolas Schöffer.

Chacun de ces deux symboles répondait à des préoccupations précises; leurs formes et leurs structures n'en présentaient pas moins des analogies frappantes avec les œuvres d'art créées par les sculpteurs contemporains.

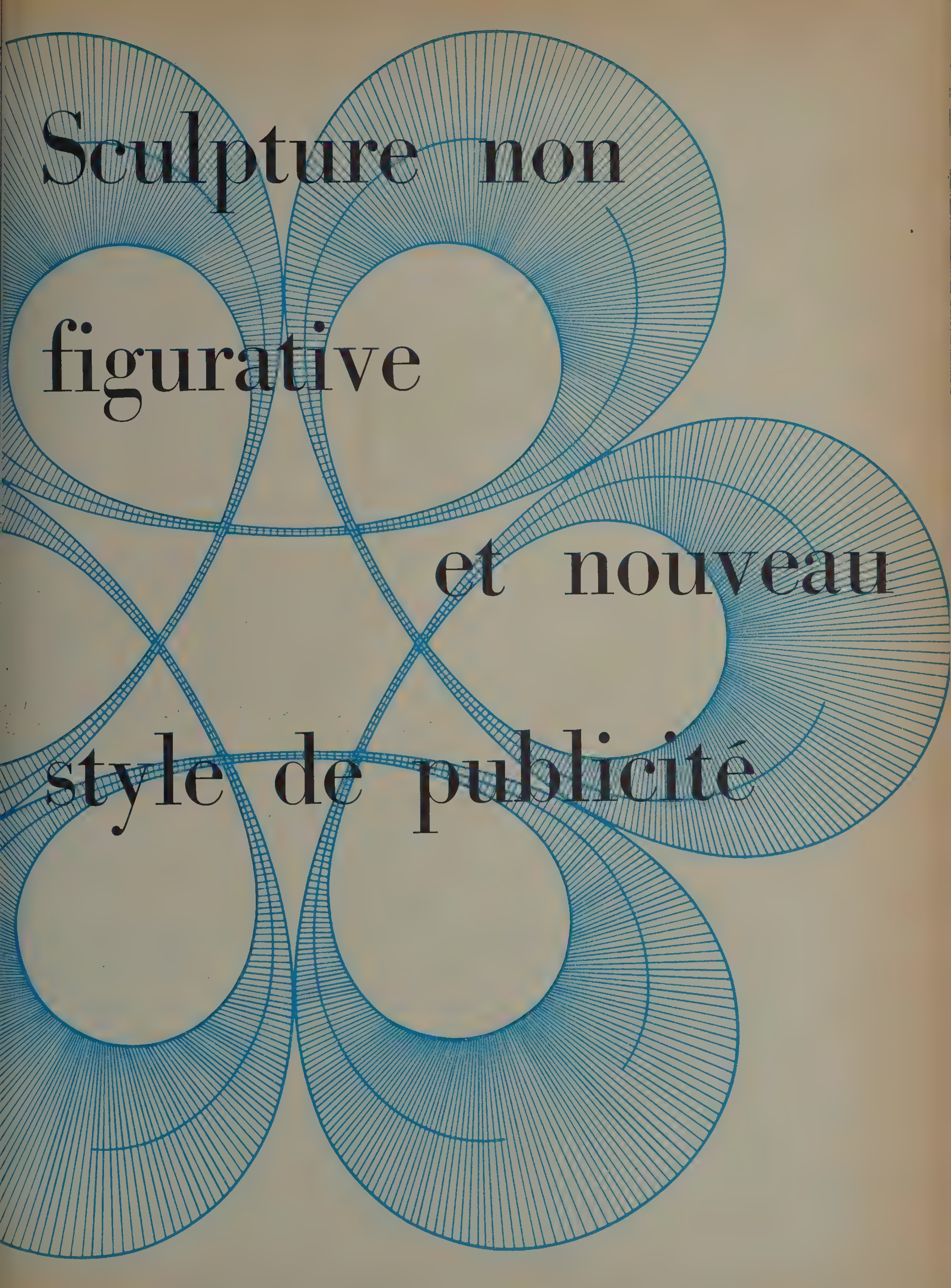
Ce point d'insertion de l'art dans la vie de tous les jours, ménagé par l'intermédiaire des créateurs graphiques dans un domaine dont l'importance s'accroît tous les jours — la publicité —, devrait inciter les architectes et les urbanistes à faire, dans leurs projets, une plus large place aux œuvres de l'art actuel.

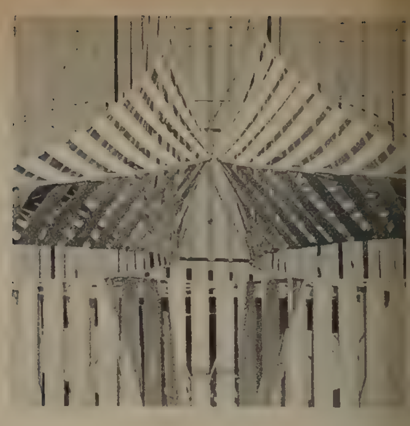
Ceux qui ont placé aux premiers kilomètres de la nouvelle autoroute du Sud de Paris le signal réalisé par le sculpteur Stahly, à des fins d'abord publicitaires, donnent l'exemple; la société Citroën, en décidant de faire de l'éphémère fleur du Mans l'ornement d'une nouvelle usine, en cours de construction près de Rennes, est sur la voie.

▲

Cette fleur métallique signalait le stand Citroën aux « 24 heures du Mans ». Animée d'un mouvement tournant, elle symbolisait la ronde perpétuelle de la course et, plus généralement, la circulation automobile. Composée de six pétales blancs de 10 m. de diamètre et 7 m. de hauteur, en fer et lattes de tôle, elle était colorée la nuit par un jeu de projecteurs (bleu, vert, jaune, orangé, rouge et violet). Créée par deux jeunes architectes, Bruny et Mangematin, en collaboration avec Delpire, elle pèse trois tonnes et se compose de seize éléments démontables (il a fallu dix camions pour la transporter de Paris au Mans).

Page ci-contre, le plan de la corolle. Précis comme un dessin de sculpteur, ce schéma et la réalisation qu'il a précédée sont caractéristiques du nouveau style de la publicité Citroën dont l'esprit s'accorde avec celui des voitures lancées par la firme.


Sculpture non
figurative
et nouveau
style de publicité



Ci-dessus, un détail montrant la structure de la fleur Citroën en fer et lattes de tôle.

Cette sculpture en acier inoxydable a été créée par François Stahly pour prouver l'extrême résistance de ce matériau, même utilisé à une très faible épaisseur (ici ½ mm.); sa légèreté (ce signal haut de 26 m. pèse une tonne alors que l'Obélisque de la Place de la Concorde à Paris pèse 230 tonnes pour une hauteur de 23 m.); son inaltérabilité à l'air particulièrement corrosif de Paris (la sculpture a d'abord été exposée à la Foire de Paris, Porte de Versailles). Le signal de Stahly est actuellement placé à l'entrée de l'autoroute du Sud de Paris dans un but décoratif.

Des tubes d'acier assemblés garnis de tubes de tôle spirale de diamètre et de longueur différents, 50 kilomètres de câble électrique et 3000 ampoules composent ce totem mis au point par la Société francaise des Pétroles BP, pour les « 24 heures du Mans ». La tour avait pour destination précise la publication des résultats de la course par affichage lumineux toutes les heures. Un système de sonorisation lui permettait d'émettre en même temps l'indicatif de la firme. L'aspect de cette construction publicitaire rappelle évidemment celui des œuvres réalisées depuis quelques années par ceux qu'on appelle les « sculpteurs du métal »: même matériau, mêmes procédés d'assemblage, même souci d'animation. (Réalisateurs: MM. Olivier, Poulain, Charpentier, Gasquet et Xenakis.)

Les Primitifs flamands à Bruges

Suite de la page 25

L'importance de Dieric Bouts, qui n'a plus à être soulignée depuis la magnifique exposition de Bruxelles en 1957, n'apparaît à Bruges que par l'influence qu'il exerça manifestement sur les peintres de Gand et de Bruges. On n'expose de lui qu'une œuvre mineure quoique très curieuse, le *Martyre de Saint Hippolyte*, du Musée de la Cathédrale de Bruges. Œuvre à la fois très archaïque, presque naïve dans le panneau central (voir page 20), monumentale et hiératique dans le volet droit, complétée, croit-on, au volet gauche par des personnages de Van der Goes, gardant cependant toute son unité grâce à un paysage qui se déroule sur les trois panneaux, c'est un excellent exemple des contradictions déroutantes qu'offrent tant de tableaux flamands. Ses longs personnages majestueux, monarques, juges, docteurs de la loi, ses profils accusés et expressifs se retrouvent largement chez Juste de Gand, chez l'important maître de la Sibylle de Tibur, dont le Musée de Détroit a prêté un beau *Calvaire*, enfin chez la plupart des petits maîtres brugeois qui constituent, comme je l'ai indiqué plus haut, le principal intérêt de cette exposition. Bien que Memlinc soit représenté de la façon la plus ample et la plus complète, grâce aux prêts de la collection incomparable de l'Hôpital Saint-Jean, il est curieux de constater que ce n'est pas lui mais le peintre de Louvain, presque absent à cette exposition, qui a marqué de son influence profonde l'école brugeoise de cette époque.

C'est, si l'on veut, un des thèmes sous-jacents qui donnent de l'intérêt à cette exposition: la rivalité entre les influences nordiques, hollandaises, d'un style vigoureux et naturel, et les nombreux et insistants apports rhénans, allemands. Dans la préface au catalogue, le professeur Roggen insiste très justement sur le caractère très international de l'art flamand du XVe siècle, à la fois par ses sources et pas les influences qu'il exerce à son tour sur les artistes étrangers. Si l'on songe en sculpture au rôle vivifiant joué par le passage en Belgique du grand maître de Haarlem, Claus Sluter, on mesure combien ces vues sont justes. Si les petits maîtres de Bruges ne donnent que rarement l'impression de joliesse et de mièvrerie, qui n'est pas absente des meilleurs Memlincs, un très habile artiste pourtant; si ces maîtres de Bruges demeurés anonymes sont en réalité de grands peintres, vigoureux, originaux, dont l'importance ne cessera de grandir, c'est assurément à des permanences néerlandaises, perçues directement ou à travers l'influence de Bouts qu'ils le doivent. C'est dans leur milieu que s'épanouira la dernière grande individualité de l'Ecole de Bruges, Gérard David, lui-même né en Hollande.

Dans ce secteur, l'exposition de Bruges est assez riche. Elle permet de rapprocher du précieux tableau de *La Légende de sainte Barbe*, conservé par la Confrérie du Saint-Sang à Bruges, deux volets du même maître appartenant au Metropolitan Museum de New York et un important dessin de la Morgan Library relatant des épisodes de la vie de la sainte. Il y a une grâce remarquable dans les attitudes et un coloris très lumineux dans les peintures.

Le maître de la *Légende de sainte Ursule*, auteur des panneaux relatant la vie de la Sainte en huit épisodes, appartenant au Couvent des Sœurs Noires de Bruges et déposés depuis peu au musée de la ville (voir page 23), est aussi un peintre plein de nerf et de décision avec un dessin cursif et des raccourcis de composition à la fois archaïques et audacieux infiniment plus évocateurs que le mol déroulement d'épisodes analogues sur la fameuse châsse de Memlinc. Le musée de Détroit a envoyé un petit triptyque du même maître où les thèmes repris de Van der Weyden retrouvent une verdeur dans un ton mineur.

Le maître de la *Légende de sainte Lucie* apparaît dans le tableau de l'église Saint-Jacques de Bruges déjà cité, avec ses groupes de visages de trois-quarts fortement individualisés, comme un continuateur populaire de Bouts. Ces visages rudes et brutaux constrastent avec de longues silhouettes de vierges et de saintes aux longs cheveux blonds dont le peintre a créé un type d'une grâce infinie, qui se prolongera jusqu'à Metsys. Le tableau de Détroit est plein de merveilleux et de fraîcheur avec la réunion de telles figures autour de la Madone, tandis qu'apparaît dans un cadre de roses et de pampres la plus poétique, et en même temps la plus précise vision de la ville de Bruges avec ses principaux monuments (voir page 18).

Ce peintre, étudié récemment par Mlle N. Verhaegen, s'est vu attribuer

(Suite en page 72.)

Les Primitifs flamands à Bruges

Suite de la page 71

quelque vingt-cinq peintures. On a pu dater ses œuvres avec beaucoup de précision, car, représentant dans le décor de ses paysages les principaux monuments de Bruges et notamment le beffroi de l'Hôtel de Ville, il a marqué fidèlement les transformations de son architecture, d'abord une tour carrée avec une petite toiture, puis après 1483, surmontée d'un octogone et d'un couronnement, incendiée en 1493 et reconstruite aux alentours de 1500 avec un couronnement à balustrade. On a retrouvé plusieurs œuvres dérivées de son style et qui semblent avoir été exécutées en Espagne. Mais étant donné sa scrupuleuse fidélité aux variations architecturales de Bruges, il est peu probable que le peintre ait quitté la Belgique. Cela montre seulement l'importance qu'a dû avoir son atelier où ont pu se former des peintres espagnols. Il compte parmi les maîtres de l'art dit hispano-flamand, au même titre que Juan de Flandre, qui, lui, s'est expatrié en Espagne.

Il nous reste à citer, de Gérard David, à côté des grandes compositions du *Jugement de Cambyse* et du *Baptême du Christ*, gloires du Musée communal de Bruges, une charmante petite *Annonciation* provenant de Détroit, où ce peintre sans grande imagination réussit à transposer le thème le plus traditionnel par le recours à des harmonies nouvelles, un accord de bleu et de jaune intenses (les rouges étant complètement proscrits), des chevelures rousses et des vêtements diaprés qui soulignent les aspects changeants de l'apparition. Le Musée de Détroit a également envoyé deux curieux portraits de Michel Sittow, ce peintre balte venu travailler quelques années à Bruges dans l'entourage de Memlinc.

Si le bilan de cette exposition se trouve ainsi positif sur plusieurs points, il faut ajouter que son niveau général est constamment relevé par la très haute qualité de toutes les œuvres que l'on a tenu à juste titre à rapprocher de la peinture et qui appartiennent à d'autres disciplines. Il y a d'abord quelques fragments de tapisserie qui, dans le pays des ateliers de Tournai et de Bruxelles, sont d'une qualité incomparable: *la Jeunesse d'Hercule* du Musée de Bruxelles, *L'Armement d'Hector*, du Metropolitan Museum de New York, la *Pénélope* du Musée de Boston (voir p. 25).

Mais on a surtout réussi une remarquable présentation de la sculpture belge. Je ne sais pourquoi la thèse toujours soutenue par les historiens belges de l'antériorité de la sculpture par rapport à la peinture a presque toujours été minimisée à l'étranger. Les rapprochements qui permettent de trouver les sources de l'art de Campin et de Van der Weyden dans la sculpture funéraire de Tournai sont pourtant assez frappants et la mode des grisailles qui apparaît déjà dans certaines miniatures franco-flamandes est évidemment d'origine sculpturale. Mais le travail de la pierre, même lorsqu'il se distingue fortement de l'architecture, garde toujours un caractère artisanal aisément anonyme et, depuis Sluter, dont les œuvres en Belgique restent assez problématiques, la sculpture de ce pays n'a pu opposer de grands noms aux géants que sont Van Eyck, Van der Weyden, Bouts ou Van der Goes. Pourtant, de grandes individualités existèrent sans aucun doute et la qualité de toutes les œuvres exposées à Bruges le prouve. Il est même stupéfiant, quand on voit cette qualité, qu'elles n'aient pas reçu la justice qu'elles méritaient. Mais elles sont dispersées dans des sanctuaires provinciaux ou oubliés, elles s'effacent dans l'obscurité de chapelles secondaires. Seuls ont frappé l'imagination les grands retables sculptés aux centaines de petits personnages animés qui nous intéressent aujourd'hui plus par la valeur de leurs détails agrandis que par le véritable tour de force de virtuosité et de trompe-l'œil qu'ils représentent.

Les pièces réunies à Bruges, généralement de taille moyenne, sont d'une admirable mesure humaine, Vierges d'une simplicité poignante dont le bois patiné semble s'être fondu dans la douceur des volumes et la juste retombée des vêtements. La *Sainte Gertrude* récemment découverte dans la petite église d'Etterbeek est une des plus belles œuvres sorties de l'atelier de Jean Borman. D'autres se plient avec aisance à des recherches plus expressives comme ce personnage contorsionné de l'église de Léau (David ou prophète dansant – voir p. 17) ou les statuettes (Véronique – voir p. 24 – Guerrier au pied de la Croix, Anges volant avec des ailes immenses) du retable de la Passion de l'église de Geel. Car cette remarquable qualité individualisée, les sculpteurs l'ont mise dans leurs œuvres les plus modestes ou dans celles qui sont généralement dissimulées aux regards, comme les Miséricordes de stalles ou les consoles de poutres, dans le décor des lustres, des chandeliers, des lutrins. A cet égard, les petits personnages qui décorent les stalles de l'église de Diest (un personnage endormi, un chevalier marin qui combat une sirène figurant sous une autre stalle, un mendiant béquillard, un homme menant en brouette un chien) sont de prodigieux chefs-d'œuvre dont la plénitude de formes comme la saveur proverbiale annoncent près de soixante ans à l'avance les plus belles inventions de Bruegel (voir pages 24 et 25).

Et que dire des statuettes de bronze des pleurants qui ornaient le mausolée d'Isabelle de Bourbon, l'épouse du Téméraire, et qui sont conservés au Rijksmuseum d'Amsterdam? Elles sont d'une décision, d'une plénitude sans égale en peinture. Ajoutons que les artisans flamands ont su maîtriser d'une façon excellente les métaux les plus difficiles comme le cuivre. Les statuettes du chandelier pascal de l'église de Léau en sont un prodigieux exemple.

Dans ce domaine, si peu exploré, la réussite de l'exposition de Bruges est totale et il ne s'agit point là de sujets secondaires.

Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de l'article que vous venez de lire a écrit les deux volumes consacrés à la Peinture flamande, *dans la collection « Peinture, couleur, histoire » (Skira, Genève, Paris, 1957-58). En dehors du catalogue de l'exposition, on consultera avec profit les travaux de A. Chatelet:* Les enluminures des Manuscrits de Turin et de Milan-Turin *(Revue des Arts, Paris, 1957) et de Nicole Verhaegen:* Le Maître de la Légende de sainte Lucie, précisions sur son œuvre *(Bulletin II de l'Institut Royal du Patrimoine artistique, Bruxelles, 1958).*

LES TROIS HOLBEIN

Souhaitant voir replacer la vie et l'œuvre des trois Holbein dans les grands courants de la civilisation de l'époque, nous avons chargé le traducteur de l'article paru dans le numéro 65 de *L'Œil* d'y apporter un certain nombre d'adjonctions. Les considérations sociologiques contenues dans le texte de cette étude ne figuraient donc pas dans l'original de M. Hohl. Par suite d'un malentendu, l'auteur n'a pu prendre connaissance de ces modifications. Nous déplorons d'autant plus ce malentendu que les modifications apportées à l'article de M. Hohl s'inspirent d'une philosophie de l'histoire qui n'est pas la sienne. Que l'auteur trouve ici l'expression de nos regrets.

Dix artistes, trois étapes

(Suite de la page 44)

Tous ces artistes ont livré leur bataille dans les premiers rangs de l'avant-garde souvent pendant toute leur vie
tous ont contribué au développement des arts après avoir dépassé la trentaine, plusieurs, comme Kandinsky, Bonnard, Nolde, Mondrian après la quarantaine
quelques-uns ont été reconnus pendant leur vie, mais la plupart n'ont connu aucun succès matériel par la vente de leurs tableaux*
Aucun de ces peintres ne s'est laissé ébranler, ni par le succès, ni par le manque de retentissement, ils ont continué leurs recherches tant qu'ils ont pu tenir le pinceau: ils ont persévéré sans broncher —
je crois que c'est ce qui nous donne le droit de les appeler des grands peintres — la grandeur n'a rien à faire avec le talent mais beaucoup avec le caractère
et avec le fait qu'ils ont poursuivi un but tellement éloigné, que toute une vie, souvent longue, ne suffit pas à y atteindre —
l'histoire de l'art n'est pas l'histoire des chefs-d'œuvre, mais l'histoire des recherches — comme dit Ingres: « les commencements informes de certains arts ont quelquefois au fond plus de perfection que l'art perfectionné ». **Sandberg.**

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition « Les Trois Ages » se prolonge jusqu'au 19 septembre. Si vous passez à Amsterdam, même après cette date, ne manquez pas de visiter le Stedelijk Museum, dont les remarquables collections d'art moderne et contemporain sont particulièrement bien présentées.

* Le cas van Gogh est archiconnu, mais encore en 1949 nous avons pu acquérir le grand tableau expressionniste « Murnau » (1909) de Kandinsky pour Fl. 125.—, des aquarelles de Klee chez un marchand à Fl. 150.—; un tableau important de Matisse pour Fl. 5000.— (Matisse avait déjà une cote); un Mondrian valait Fl. 250.— à cette époque (100 florins = 130 NF).